



من أحدى الزوايا جيبى حقى

أولا نحاول من الإيجام عن ترجمة المعنى اللغوى لهذه المصطلحات ولا مفر للمترجم من أن يجد لها مصطلحا من سلفه لفته فيؤدى المعنى المقصود تمام الأداء ، أى أن يجد فى لفته « عوضا » للمصطلح الذى يترجمه - وينطبق هذا الحكم أيضا على ترجمة الأمتال فى كثير من الأحوال ، فإذا عجز أو لم يفتد فالصواب أن يحذف كلمة الاستعانة من ترجمته ، لأنها فى أغلب الأمر نافلة فلا يفسد الحذف سلامة النص أو تسلسله فى لفته ، بل الذى يفسدها هو ترجمة المعنى اللغوى للمصطلح الى لفته التى تنكره سليفتها أو لم تألف استخدامه فى مثل موضعه .

أما الآن الترجمة الانجليزية للأصل الفرنسى لـ « العصفور الأزرق » من تأليف موريس مترلينك ، وهى مليئة بكلمات الاستعانة فوجدت المترجم يبعث فى لفته عن العوض لكلمات الاستعانة الفرنسية ، فإذا لم يجدها حذفها .

يكفيك هذا المثال : كلمة « Ah » فى الفرنسية تقال عند التعجب المشوب بالاستنكار ، فترجمها الانجليزى بكلمة « حقا » مع أنها ليست كلمة بل مجرد لفظ صوتى ، ما كان أسهل نقله كما هو ، ولكن المترجم سأل نفسه : ماذا يقول الانجليزى عند التعجب

حسن

وليس كلمة حسن هذه اسم حول الحينة الوسيم فتحسبني أغريك أن تدندن بأعنيته السميبة الحزينة وأنت فى الحمام ، بل هى كلمة « الاستعانة » - وبالتنوين من فضلك - التى تردّد عند بدء مقاطع الحوار على السنة المثلثين عندنا فى المسرحيات المترجمة بالفصحى : حسن ، وماذا تريد ؟ - حسن ، سأصرف ! - حسن ، إذا كان الأمر كذلك .. وهكذا وهكذا .. أتبلبل لها كلما سمعتها ، تفلقلنى قلقة المطب للسيارة ، عجزت العادة هذه المرة عن تحويل استغراب الجديد الى الف القديم ، أحسن ان الحوار - وهو بالفصحى - حوار أعاجم تعلموا العريية فى بلادهم من القواميس ، و « حسن » ترجمة أمينة ، ولكنها فى لفته الأصلية فقدت معناها اللغوى لتصبح كلمة استعانة مصطلح عليها ، وليسك لفة سليفتها فى طرق اختيار كلمات الاستعانة واستخدامها ، وقد تماثل لغات فى الاختيار والاستخدام فلا ينبو السمع أو السذوق عندما تترجم كلمات الاستعانة من لغة الى أخرى ترجمة حرفية ، أما إذا اختلفت السليقة والطرائق

تاريخ الأدب . ولكن مع هذا ترك كل تلميذ لنفسه ، يحاول بوجدانه المضي أن يظن لبلاغة اللغسة ويتذوقها وأن يقاوم حب المدرسين له على دخول الطريق المستقيم لأن استقامتهم في نظره هي انحرافه عن طبعه .

أما اليوم فاحس بشيء من الوجع حين أرى كتب المطالعة في المدارس تغلو في اختيار الشعر من إنتاج الحداثيين الذين لم تستقر أقدامهم بعد ، وأحس بشيء من الخجل أيضا حين أجد بعض هذا الشعر من نظم - نعم ، من نظم - الأساتذة الذين شاركوا في وضع هذا الكتاب (على الخلاف عشرة أسماء على الأقل ، هل هي جملة ؟ هل هي تجريدة ؟ كيف تعارفوا ، كيف اجتمعوا ، كيف عملوا ، هل كان قرارهم بالإجماع أم بالأغلبية ، لست أدري ولا المتحمس يدري) .

وآخر التهمة هو هذا الإحباب لطلب المعاصرة ، الناحية من تسلط الوهم بأن الفصحى مركب وعسر وأثر التراث الفاضل غير مفهومة وسقط متاع لم تعد له لائدة أو وظيفة - فتوزع على التلاميذ قصص حديثة ، أن تكن حسنة الصلغة شائعة تستهوي العليء فلا يرتقي أسلوبها إلى المستوى الأدبي الذي ينبغي أن يملكه ، كأننا نريد أن نعلم أبناءنا حرفة كتابة الشعر قبل أن نعلمهم سليقة اللغة .

لماذا انصرفت كتب المطالعة مقتبسات مستفضة من كلام الغزالي ، وابن سينا وابن رشد ، والغزالي يرى تلميذنا كيف كان أجداده يفكرون ويكتبون ؟

إذا لم يعجبك هذا الرأي فسأقول لك : حسن ، ولا مؤاخنة !

« الشعر »

سيصدر هذا العدد من المجلة فيلحقه صدور العدد الأول من مجلة « الشعر » الجديدة ، يتولى رئاسة تحريرها أستاذ جامعي جليل هو الدكتور محمد عبد القادر القط الذي أثبت بغيروانه الفريد أنه صاحب موهبة شعرية أصيلة . إن كان - لأمر ما - قد كف عن التزم بالشعر فإنه ظل يلاحق الانتاج الشعري في بلدنا ، يمحسه ويتقده بأمانة وإخلاص ، يسنده في كل ذلك تمكنه من الثقافة العربية والغربية معا ، ووقوفه على أحدث التيارات التي تتقاسم الشعر الحديث ، لا يترجم ، بل يفسح صدره للمجددين ، وطلبه الأودع أن يقدروا الشعر حتى قدره فلا يكون

المتسوب بالاستنكار ؟ انه لا يقول Ali بل « حقا » كما لم يترجم كلمة Tiens التي تقال في الفرنسية عند الدهشة لرؤية قادم غير متوقع ترجمة حرفية فيقول « خذ عندك ... » بل ترجمها بكلمة هالو التي يألهاها طبع الانجليز في مثل هذا الموقف .

وكلمة « حسن » على مسرحنا ليست من سليقة الفصحى في مثل موضعها ، ولا هي أصبحت من كلمات الاستعانة المصطلح عليها ، ويزيد من تمليل أن الممثلين ينطقونها بالتثوين ، مع أنها في موضع وقف يقتضي التسكين ، والواقع أن كلمة حسن ، هي ترجمة لكلمة « طيب » التي يستخدمها العامة في مثل المواقف التي تقال عندها كلمة « حسن » هذه ، ولكن المترجم يتفادها لأنها غارقة في العامية بلا جريئة منها فإن كانت كلمة « حسن » من صميم الفصحى فإن كلمة طيب لا تقل عنها عراقية ولكن استخدام العامة لها هو الذي أساء سمعتها .

وأمتنع مثال لهذا التخطي في ترجمة كلمات الاستعانة بالفصحى عندها ، أنك إذا ذهبت اليوم إلى مسرح الجمهورية لتشاهد « الخال فانيا » لتسبكوف تولت كلمة « حسن » - من ترجمة الاستعانة عناني وسرحان - تشنيف أساءتها فلما ذهبت إلى مسرح الأزيكية لتشاهد تاجر النخيلة لتسبكوف ترجمة المرحوم مطران - تولت كلمة : « وأجر يا » شد شعر رأسك ، يعني : يا تحرق يا تحرق ...

قد تقول انني أجعل من الحبة قبة ، ولكن في هذه الحبة عندي خلاصة الآثار السيئة المترتبة على تعليم العربية في مدارسنا . الاهتمام مقصور على تحفيظ قواعد اللغة وعلى سلامة العبارة من الأخطاء النحوية والصرفية ، لا يجد التلميذ من يعينه على أن يتذوق بأذنه وطرف لسانه أسرار اللغة والجسمال الخبيء في بلاغتها ، أي تقريبه إلى سليقتها ومنحه القدرة والجرأة على التحرر من القوالب المحفوظة ، ليصطنع له أسلوبا صادقا يتم عنه ، في عهدنا كان بين أيدينا في سنى التعليم الأولى كتب قيمة من عيون الأدب العربي مثل (كليله ودمنة) و (أدب الدنيا والدين) ، وكان الشعر في كتب المطالعة مختارا من قصائد فحول الشعراء في ديوان العرب ومن نسيج نسجهم وسائر ورائهم من المحدثين ، لا رابع للبارودي وشوقي وحافظ ، لا أذكر أنها تضمنت قصيدة لمطران ، وتجنبنا هذه الكتب بقية الشعراء المحدثين حينئذ لأنهم كانوا لم يدخلوا بعد

هو الذى يفصح عن الشيء الذى لا نفهمه ، ويكشف عن سر الحقائق ويزيح الأستار عن بَشائر المستقبل . أن تعمل على زُجْرة الشعر من انجبابه داخل الاهتمامات الفردية لينبعث من أشواق الشعب فيخاطب وجدانه ، ويهزه ويدفعه نحو آفاق تفرعها أنوار جميلة نبيلة ، أن توصل الحديث بالقديم حفاظا على تقاليدنا الأصيلة ، أن تنفض الأكفان عن هذا القديم وتشرحه لنا شرحا جديدا يكشف عن دوره الكبير فى حياة الأمة العربية ، وفى الحفاظ على لغتها - ف الشعر العرب هو الذى جب عندهم بقية الفنون - . أن تقدم لنا ترجمات مفهومة للشعر الغربى قديمه وحديثه ، أن تعرفنا بكبار شعراء الشرق والغرب وما قيل عنهم ، أن تعرض علينا مدارس الشعر وما يدور حولها من نقد وأبحاث نظرية ، أن تكشف لنا عن المواهب الناشئة التى تستحق التشجيع .

هذه هى الأغراض التى حركت وزارة الثقافة - شيئا طرأ - على إصدار هذه المجلة ، وللزميلة الجديدة أطيب تحية .

لهم استهتار أو اغفال لجمالهم ومقاماتهم الأصيلة ورسالتهم فى المجتمع .

تصدر مجلة الشعر ، فى وقت يسود فيه شعور بأن الشعر عندنا يمر فى أزمة ، أتباع القديم قد ماتت الأرض من تحت أقدامهم ، لا يستطيعون إمالة هوى الشباب اليهم ، وأتباع الجديد يضربون فى متاهات لفسوية وعروضية وفكرية فلا يقوى على اللحاق بهم والفهم عنهم الا قلة قليلة ، وشعر هؤلاء وهؤلاء يمر أغلبه عن نفس الفرد فلا يخاطب وجدان الشعب الجامع بين الماضى والحاضر ، قام بين الفئتين عراك ثم لم يسفر هذا العراك عن شيء بل فقد كل منهما قدرا من قوته واندفاعه . وتسلسل اتى الميدان - منتهزا غبار المعركة - شعر مكتسب بالعامية يظن أنه هو الذى سيرث الأرض ومن عليها حقا لقد اختلط الحابل بالنابل !

من أكثر الآمال المعقودة على مجلة (الشعر) الجديدة ، أن تعمل على التمييز بقدر الشعر وكرامته ورسالتهم فى المجتمع ، فالشعر فى قافلة الأدب هو حادياها الأول ، هو البرهان البين على الإلهام الفنى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عيد العلم

عيد العلم من الأحداث الجليلة التي تحرص المجلة على الحفاوة بها في كل عام ، لدلالته على ان بلادنا أصبحت تقدر أهل الفكر حق قدرهم ، وفيه اعتراف جميل وحث شديد للجيل الصاعد عل متابعة السعي في مضمار العلوم والفنون والآداب حتى تتبوأ امتنا مكانتها بين الأمم المتحضرة .



خطاب الرئيس جمال عبدالناصر

ARCHIVE

أيها الاخوة ..

هو الحلة التي تشد شعوب العرب وتوحد بينها في
في لحظة من لحظات الزمان .

والعمل العلمي بعد التفكير العلمي هو الجسر الوحيد الذي تستطيع به امتنا أن تعبر بالقسوة والأمانة من مرحلة الى مرحلة وهو القوة القادرة على طي المسافة من التخلف الى التقدم .
وأكثر من ذلك فان العمل العلمي هو ضمان الاستمرار ، والاستقرار العلمي ، فكراً وعملاً ، هو الصيغة الملائمة للإنسانية للتقدم .

واخص خصائص الاسلوب العلمي ثلاث صفات :

الاولى ، ان الاسلوب العلمي أسلوب عمل مشترك وجماعي فليس هناك فرد يستطيع وحده اختراق حواجز الجهول وتطويع المعرفة دائماً .. كل فرد يعمل مع غيره وكل جهد يرتكز على جهد سيقه ثم تنتقل حركة الجميع معا لارتياح الآفاق الجديدة وفتحها رحبة وعريضة .

لقد أسعدني ان احضر معكم ليلة الاحتفال بعيد العلم في صحبة الصديق العزيز والمناضل الاسبوي الممتاز شواين لاي رئيس وزراء الصين الشعبية الذي يزور بلادنا الآن رمزا حيا لشعب الصين صانع الحضارة القديمة الرائدة في عصور الفكر الانساني الاولى وصانع الثورة الصينية التي هي الآن في مقدمة القوى المتحررة والحركة لتيسار التاريخ المعاصر ..

وانتم تعلمون أيها الاخوة انه يسعدني دائما ان احضر معكم احتفال عيد العلم فان قدومي اليكم في مناسيته واللمحات التي تقضيها معا تنابع موكب العلم الجديد .. في كافة مجالاته .. يخطو الى الامام ويتقدم بمنحنى طمانينة وأملأ فان موكب العلم أمامي هو المظهر النابض لحركة امتنا داخل حدود المستقبل .. ان التفكير العلمي هو الصلة التي تربط البشرية منذ أقدم عصور التاريخ طولا ، ثم

صنع حياة جديدة ، وأكثر من ٧٠٠ مليون من البشر
 أى نحو ثلث سكان الدنيا بأسرها .. لم تكن مجرد
 غضب ضد التخلف وضد الاستعمار أو ضد
 مساوىء وانحرافات الكومنتاج وإنما عظمت
 ثورة الصين فى أنها تجاوزت ذلك كله ، ودأبت عليه
 فى طريقها الى التغير الحقيقى لحياة ٧٠٠ مليون
 من الناس وصنع غد أفضل لهم جميعا .

ان ماوتسى تونج ورفاقه وبينهم هذا الصديق
 العزيز الجالس معنا الآن تقدموا لمسئوليتهم الضخمة
 باستيعاب كامل لتاريخ الشعب الصينى ومطالبه
 وآماله ولهذا استطاعوا علميا ان يعبروا عنه ، ثم
 استطاعوا علميا ان يتحركوا به الى الثورة ، ثم بدأوا
 علميا يضعون خطط التغير الكبير . ان الثورة بالنسبة
 لى شعب من الشعوب هى الواقع الذى يستوعب
 تاريخ هذا الشعب وآماله على ضوء حركة التقدم
 الانسانى بشمولها وبالتطلعات الهائلة التى تسيّر
 تحوها . وعلى هذا الضوء فان العمل الثورى
 العلمى يتكشف فى ابعاده المتراصة المجيدة والخطيرة
 فى ذات الوقت .

ايها الاخوة !

ان الالة العوينة تقف اليوم على حافة الانتقال
 من مرحلة الى مرحلة .. فلتكونوا ، وليكن كل ما
 نحصلونه من علم ، جسرا نعبه بالقوة والايمان
 الى داخل المستقبل ، ولترتفع المشاعر بأيديكم على
 آفاق القد ..

ونفكم الله .

والسلام عليكم ورحمة الله .

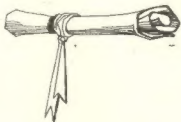
والصفة الثانية ، ان الاسلوب العلمى ، فكرا
 وعملا ، هو اسلوب لخدمة الحياة ذاتها لا لخدمة
 صاحبه فقط وان العلم الذى لا يخدم غير صاحبه
 لا يقترب فى قليل او كثير عن بعض انواع السحر
 كتلك الاحلام المشوشة التى تقرأها فى بعض صفحات
 تاريخ القرون الوسطى عن الذين اضعوا حياتهم
 يريدون تحويل تراب الارض الى تير ذهب .. لكى
 يضمّنوا الفنى لانفسهم .. فلما وصلوا لشيء لان
 فكروهم لم يستطع ان يكسر حدود انانيتهم الذاتية .

والصفة الاخيرة .. ان الاسلوب العلمى بالطبيعة
 حركة منتظمة نحو الامام طبقا لنهاج وعلى اساس
 خطة ، والا فان اى ارتفاع طارىء مهما علا يصعب
 مجرد قفزة فى الهواء .. أو موجة شامخة لاستطيع
 غير ان تحطم نفسها وتلاشى على الصخور .

فى كافة مجالات العلوم الانسانية والطبيعية
 تصدق هذه المقاييس ولا صدق الا بها .. بل ان
 الثورة ذاتها خلافا على ما قد يبدو على السطح من
 عدم خضوعها لى مقياس هى فى واقع امرها تدليل
 على صدق هذه المقاييس .

ان الثورة .. كل ثورة ، لا تستحق اسمها الا اذا
 اعتمدت الاسلوب العلمى فكرا وعملا طريقا لها . ان
 الثورة ليست مجرد غضب الثوار على الاوضاع
 القديمة التى تستبد بمجتمعهم وتفرقل حركته
 وتحول دون انطلاقه وانما الثورة هى علم التفسير
 الاجتماعى الشامل والعميق لصنع حياة جديدة تفى
 بمطالب الثوار وآمالهم .

والثورة الصينية ، على سبيل المثال ، التى تواجه
 الآن اشجع التحديات فى عالمنا المعاصر ، تحدى





مع محمود تيمور

الأديب الفائز بجائزة الدولة

فيما تلاهم من نتاج أدبي ترسم خطاهم واعتدى بهم .

وإذا كانت قد سبقت قصص محمود تيمسور محاولات أخرى عديدة في تأليف القصة العربية المحولات والروايات ولطفي جيمة وطاهر لاشمين ومحمود تيمور وغيرهم ، فالذي لا شك فيه أن هذه المحاولات لم تكن ، في معظمها ، أكثر من ارهاصات أولية في علاج القصة ، ظلت في حاجة إلى موهبة أصيلة ناضجة لتتحول إلى قصص نفي مكتمل العناصر ، وكان محمود تيمور هو صاحب هذه النوعية الأصيلة المثقفة التي ارسيت للقصة مكانا راسخا في أدبنا العربي ، ولم يكن ليوفق إلى شيء من ذلك لولا تلك المحاولات والارهاصات التي سبقته ومهدت لظهوره . وب نفس الطريقة لم يكن نجيب محفوظ ومحمود البديوي ويوسف ادريس وغيرهم من فرسان الحلية في القصة والرواية المصرية ، لم يكونوا ليوفقوا لشيء مما وفقوا اليه من تقدم وتطور بقصصنا العربية لو لم يسبقهم تيمور ويضع لهم الأساس الثابت الوطيد ، ومازال إلى اليوم يواكبهم بانتاجه الغزير المتنوع .

وقد شاركنا أكثر شعوب الأرض في الاعتراف بقيمة محمود تيمور والاستمتاع بفته ، فترجمت تسعة من كتبه إلى اللغة الفرنسية ، وثلاثة إلى الألمانية ، وثلاث مجلدات ضخمة إلى اللغة الروسية ، بالإضافة إلى مؤلفات عديدة ترجمت إلى عشر لغات

« .. وسبقت أنت إلى شيء لا أعرف إن احدا شاركك فيه في الشرق العربي كله إلى الآن . وإذا ذهب أحد مذهبك ، أو جاء فيما بعد بخير مما جئت به ، فمن يستطيع أن يتفوق عليك ، لأنك فتحت له الباب ، ومهدت له الطريق ، وسرت له السعي وانحت له أن ينتج وإن يتجاوزني يتفوق . هذا الذي تفوقت فيه وامتنعت ، وسجلت به لنفسك خلودا في تاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحو هو القصص على مذهبه الحديث في العالم العربي .

وانك لتوفي حقا ، إذا قيل أنك أديب عالمي بأدق معاني هذه الكلمة وأوسعها .. ولا أكاد أصدق أن كاتبيا مصريا مهما يكن شأنه قد وصل إلى الجماهير المثقفة وغير المثقفة كما وصلت أنت إليها .. فلا تكاد تكتب ولا يكاد الناس يسمعون بعض ما تكتب حتى يصل إلى قلوبهم كما يصل الفلاح في المدينة التي يقرأها فيستأثر بها الاستئثار كله .. »

بهذه الكلمات استقبل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين أديبنا الفائز بجائزة الدولة هذا العام ، حين اختير عضوا بالجمع اللغوي عام ١٩٤٧ .

والحق أن محمود تيمور واحد من حفنة قليلة من أدبائنا الكبار كان لها الفضل الأكبر في بمت الحياة في أوصال أدبنا العربي ، وإثراته بالوأن فنية جديدة ، كان لجهودهم الرائدة فيها أعظم الأثر

كان إبي من ذوى الحمية للغة ، لا يدخر وسعا في سبيل احياء تراث العرب * وله فى شتى ميادين البحث العلمى والفكرى والتاريخى مؤلفات لها وزنها * واني لأضسىح على رأسها معجم الانفاط العامية ، ذلك الذى تتولى اليوم نشره المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، وهو معجم يدرس الكلمات الشائنة فى حياتنا العامة ، ويردها الى اصولها ، وينقب فى الدخيل منها عن مقابله فى الفصحى ، اما أخى * محمد تيمور ، فقد كان أدبا فنانا ، نهل من الأدب الفرنسى مائه ، وتأثر بالثقافة الأوروبية المصرية تأثرا استنبات ملامحه فيما هفت به من قصص ومسرحيات .

فانا فى الحق مزاج من إبي وأخى * * ولعلك تمعجب اذا قلت انى كنت فى محاولتى القصصية الأولى أوتر المصطلحات العربية القصصى على الكلمات المستعملة الشائنة ، فاتخذت لفظ « المسرة » بدل « التليفون » ولفظ « الصفة » بدل « البوريه » ، هذا على حين أنى كنت أوتر العامية الصميمة لغة للحوار القصصى . وقد بدا ذلك واضحا فى بوكير مؤلفاتى « الشيخ جمعة » و « عم متولى » و « الشيخ سيد العبط » .

ومازلت حياتى الأدبية صراعا بين المذممين ، أو بين لغة الكتابة والفكرين والمشافهة والحديث .

وفى وسعى أن اصارح بأن تجاربى فى التأليف طوال الأعوام السالفة أفتعتنى بأن الأدب الجدير باسمه فى لغتنا العربية وحياتنا القومية يقوم على دعمتين : تعبير مشرق يعول أكبر مايعول على بلاغة القصصى وأساليبها البليغة ، وفن اصيل ورفيق يرتوى من ينابيع الثقافة المصرية فى أوسع نطاق .

ومهما يكن من أمرى ، فاني أعد نفسى امتدادا لشخصية أبى وشخصية أخى معا ، أحس روحيهما تهيمنان على عقلى وجدانى ، وتوجيهاتى الوجهة التى ترتضيهاها بظهر القليب فى عالمنا النورانى . واني بذلك جد سعيد .

● عاصرت « المدوسة الحديثة » ، وكان لك دور واضح فيها ، فلما حدثتنا عن بعض ذكرياتك عنها وعن اعضائها وناظرها « احمد خيرى سعيد » و « حقيقة النور الذى قامت به فى حياتنا الفكرية فى مستهل هذا القرن ؟

أخرى ، بحيث يصدق عليه أكثر من أى أدب من أدبائنا وصف « الأديب العالمى » الذى يقرأ باكثر من خمس عشرة لغة ، كما ألفت عنه كتب ودراسات أكثر من أى أدبى آخر من معاصريه ، فصدرت عنه خمسة كتب عدا الأبحاث والمقالات والأحاديث المعينة فى مختلف الصحف والمجلات العربية .

ومن العقائق التى يشرف بها تيمور ، أنه وهو ابن الطبقة الأرستقراطية الثرية ، استطاع أن يتجاذب فى الكثير من قصصه ورواياته مع أبناء الطبقة الفقيرة والمتوسطة تجاوبا عجز عنه الكثيرون من الأدباء السذنين نشاوا فى هاتين الطبقتين ،

وقل أن تعثر على أدبى من أدباء الأجيال اللاحقة على تيمور لم تكن له صلة وطيدة به ، ولم ينلق هداياه من الكتب وتوجيهاته الأدبية ونصائده الشفوية أو المكتوبة ، فهو لايهم رسالة واحدة من الرسائل المعينة التى يرسلها اليه الأدباء الناشئون ، وام يلقى بابيه أبدا فى وجهه أدب يطلب الصون والتوجيه ، وما أكثر من اخذ بأيديهم فى خطواتهم الأولى فقدم كتبهم أو قدمهم الى الصحف ودور النشر ، بصورة تذكركنا بسلوك كبار الأدباء فى أوروبا ومايبدلون من وقت وجهه فى معاونة الأدباء الناشئين والخذ يدهم * وهو سلوك ما أخرجنا الى أن يقتدى به كثير من كبار أدبائنا .

هذه المعانى وغيرها كانت الملوك الأولى والى أوجه تيمور بعدد من الأسئلة تسهم فى اضاءة جوانب من تفكيره ومزاجه الفنى ، وكعادته أجاب عليها فى طلاقة ويسر ودون كبير جهد .

● فى مؤلفاتك الأولى ميل واضح الى استخدام العامية دون تحفظ ، ثم تحولت عنها ، فلذا بك تقاطعها مقاطعة التعريم ، بل تذهب الى حد تحت كلمات فصحي جديدة ، ووضع المعاجم ، متى حدث هذا التحول ؟ وما أسبابه ؟ وهل كان اختياركم عضوا بالمجمع اللغوى من بين هذه الأسباب ؟

.. وجدتنى - منذ فجر حياتى الأدبية - يتنازعنى عاملان جوهريان : عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجاراة سنة التطور . عن أبى * احمد تيمور ، ورثت العامل الأول ، والى أخى * محمد تيمور ، يرجع العامل الآخر .

الحديثة هو ما يتنوع في الجيل الصاعد من روح
البقطة والتوثب ، وما بشروا به من تطور في الأدب
والفن ، وما بشروا به من اتجاهات تسلم الى تقدم
وازدهار .

● هل ترى أن جيلكم أدى دوره كاملاً في خدمة الأدب ؟ وما مدى تأثيره في الأجيال اللاحقة ؟

— حاول جيلنا أن ينقل الأدب ثقلاً جديدة ثلاث
العصر الجديد ، وأحسبه قد نجح في أداء هذه
المهمة الى حد بعيد .

لقد انصرف أربعمون عاماً بل يزيد — منذ قدم
« محمد تيمور » مجموعة قصصه « مآثره العيون »
على صفحات مجلة « السفور » وكانت يومئذ
نماذج غضة ، أراد بها كاتبها أن يجاري الآداب
العالمية المصرية في إنشاء اللون القصصي في الأدب
العربي .

وهناك أولاء في يومنا هذا نجد تلك البذور
الصالحة وما تبعا من أمثالها قد حسن نباتها وزكا
عودها ، حتى باتت القصة سلطة ذات سيادة في
دولة الأدب بين الناطقين بالضاد . جذبت إليها
كثيراً كانوا يفرها مشاغلي ، مثل « الدكتور طه
حسين » و « إبراهيم عبد القادر المازني » ،
واستخلصت لها كتاباً موهوبين ، مثل « توفيق
الحكيم » و « نجيب محفوظ » وجازت نطاقها
الحل الجليل المحيط العالمية الأرحب .

ولك هي الصحف والمجلات ودور النشر في
العرب ، وأما نشر نماذج من قصصنا العربي
الناسي . ولا أقول — مغالياً — أن قصصنا العرب
قد كسبوا المعركة ولكن أقول — في امتداد —
وقلبى مطمئن مستبشر ، بأنهم في سبيل كسبها .

ولن يمضي طويل وقت حتى تتبوا القصة العربية
مكاناً سامقاً في أفق الأدب العالمي .
وان غدا لناظره قريب .

● في حديث لك حضرت الأدباء الشبان من النقاد ونسحت لهم ألا يكثر من قراءتهم ، وأن يخلوا أراهم بخطر ، لأن مدرسة الأدباء الحقيقية هي النصوص الأدبية الممتازة وحدها . هل قصدت بهذا التحذير النقاد على الإطلاق ، أو النقاد العرب وحدهم ؟ وهل يحق لنا أخذ هذه النصيحة على أنها تصوير لواقعك من النقد والنقاد ؟

— قصدت بقولي النقد على وجه عام ، والنقاد
العرب على وجه خاص . فقد عرفت من تجاربي
ومن صلاتي بالأدباء الناشئين أن الضرر الذي يلحق

— أطلق الزميل المرحوم « أحمد خيرى سعيد » اسم
« المدرسة الحديثة » عنواناً للرفقة الأدبية التي
التقت به في « قهوة الفن » ، تناقش قضايا الأدب
المصرية . وكنت واحداً من الرفاق ، وقد أسلمنا
« لخيري » قيادة الزعامة ، إذ كان أعلننا سناً ،
وكانت شخصيته تتميز بالطرافة والحيوية وخفة
الروح ، وكان فوق ذلك غيوراً على الأدب والفن غيرة
لاتجاري .

وكان هدف تلك المدرسة هو التوثب بالأدب وثبة
جديدة تخرج به من دائرة التحفظ والتقاليد الموروثة
الى رحاب فساح ثلاثم التطور الحديث في العالم
المتحضر ، والى هذه الدعوة سبق أخى « محمد تيمور »
إذ كان ينادى بالتجديد ، ويحث على خلق أدب يعبر
عن شخصيتنا ، ويصور مجتمعتنا ، ويمثل استجابتنا
للحياة من حولنا . وعلى ذلك السنتن جرى الرواد
الأول للمدرسة الحديثة ، وفي الصف الأول منهم
« خيرى سعيد » و « طاهر لاشين » و « حسين
فسوزى » و « يحيى حقي » و « محمود عزى »
و « إبراهيم المصري » وكاتب هذه السطور .

ومما لا أنساه لأخي « خيرى سعيد » أنه كان
منهوماً بالأطلاع على الأدب الأوربي ، توافاً أن يطلع
الجيل الناشئ عليه ، حتى لقد أزعج أن يترجم
ما ينتخب من المعلمة البريطانية . ولا عيب بأن
أقتنى طبعة قديمة منها جعل يختلط إدارنا في
حي « الحلمية » ويقضى ساعات طويلاً وهو منك على
المجلدات الضخام يقلب الأوراق وينتس فيها ويختار
من محتوياتها ، ولم يكن في وسعنا أن نعيته إلا
بأباريق القهوة ، نعددا له واحداً بعد آخر ، في
الفينة بعد الفينة ، وهو يرتشف الشراب في وعي
وفي غير وعي .

وقد كبرت في « خيرى سعيد » أنه على رقة حاله
وضنولة موارده المالية ، لم يكن يرضن على تحقيق
مشروعاته الأدبية بكل ما يملك . وحين أنشأ مجلة
« الفجر » بدل في الإنفاق على أخرجها مابذل ، لا يبالى
ربح أو لم يربح مسوقاً بفكرته المثالية في نشر أدب
عصري مبتكر .

ومن الحق الاعتراف بأن شباب المدرسة الحديثة
كانوا في صدر حياتهم الأدبية غير موفوري الحظ من
المعرفة والتجربة والمراة ، فجاءت بواكير كتاباتهم
خفيفة الوزن ، ليس لها من القيمة الأدبية ما تستطيع
به مغالبة الأدب التقليدي وزحزحته عن المقام الأول
في الاعتبار . ولكن الفضل الكبير لشباب المدرسة

اقرأ ما يشاء ، وان يلقى من يشاء ، لكي يظل بمنجاة من ان يترنح في مهب العواصف الهوج ، عواصف المذاهب والآراء ، والأهواء ، وهو بعد لين العريكة ، غنى الإلهاب .

ليترك الأدب الناشئ نفسه على سجيته ، حين يكتب . . لا يستلهم إلا فطرته وملسكته وقهقهه . وليتحرر من كل ما يتقل عليه من التوجيهات ، ويرفع عن رأسه ذلك السيف المصلت الذي يهدده بالويل والثبور وعظائم الأمور ان جانب الطريق المرسوم وخالف النظام المعلوم !

● **الفت عنك كتب ودراسات كثيرة ، هل تعتقد أنها وقت ادبك حق من الدرس والبحث ؟ ما قيمة كل منها ؟ وهل افدت منها شيئاً في انتاجك اللاحق ؟**

— الميزة الاولى التي تتجلى في هذه الكتب ان اصحابها كانوا يصعدون فيما كتبوا عن صدق طوية ، واخلاص نية . وكل كتاب منها يحمل طابع مؤلفه ، ويظهر عن شخصيته ، ويعمل منازعه في الادب والحياة . واما فإنها بحق ادبي فذلك ما يجب ان اترك الحكم فيه لغيري ، واني آخر من يحسن به ان يجيب عن هذا السؤال .

على اني اقر ان هذه الكتب على تعددها هي مرآة متعددة . وفي كل كتاب منها ارى نفسي في وضع خاص ، فهي جميعاً تصورني في الجملة ، ولكن في أوضاع مختلفة ما اشبهها بالصور المتعددة الآلية التي تسمى « فوتوماتون » كل منها يحصل وضعة خاصة ويبرز ناحية معينة وان التقت كلها في التعبير عن شخص واحد .

ولا مرة في اني افدت منها ، فانهما جلت لي ملامح من صورتي الذهنية في انعكاسها على اذهان الكتاب الذين قاموا بتأليف هذه الكتب ، وليس بالقليل ان يتعرف المرء رأى الناس فيه ، ويتبين مايرسمونه له في اذهانهم من صور ، وبخاصة اذا برى الراى من فتنة الهوى ، وصفت الصورة من شوائب الغرض .

اما الآخر الذي تركته تلك الكتب في انتماجي اللاحق ، فاني اترك بيانها لسواي . وعلى من يشاء معرفة ذلك الآخر ان يوازن بين مؤلفاتي السابقة واللاحقة ، فيؤلف كتاباً جديداً يزيد به عدد المرآة التي ارى فيها صورتي . وارجو الا يفهم من هذا اني اقرى الباحثين بالتحدث عنى ، وتأليف الكتب حولي !

الاديب الناشئ حين تدور به تيارات النقد وتتنازع اهواء النقاد اكبر من التفع الذي يفيده بما يقرأ من آراء وما يتبين من نظرات .

اني اعد الناقد آخر مرحلة يشهدها الاديب الناشئ في حياته الادبية . والمراحل الاولى التي يجب ان يفرغ لها بجهده هي ان يستكمل حظه من الاطلاع على النصوص ، ومن دراستها دأروسة واعية فالنصوص هي التي تذكر ملكاته وتنميها ، وهي التي تعمل على تكوين شخصية له ذات طابع متجيز ، وهي التي تصقل ذوقه ، وتؤتبه القدرة على الفهم والمقارنة ، وتمهد له سبيل الإبداع والافتنان .

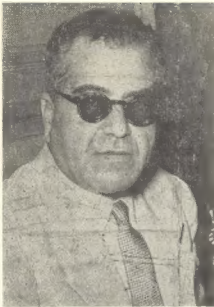
النقد — كالحديث — ذو شجون ، ووجهات النظر في مذاهبه متعددة ، بل متضاربة ، وليس في مستطاع الاديب الناشئ ان يقف منها موقف التثبت والاطمئنان . ذلك يستطيعه الاديب المتمرس ، العريق في دراسته ، المحنك في فنه ، فهو يخبرته وتجاربته قادر ان يمحس الآراء ، ويرجع منها ما يؤمن بانه اهل للترجيح .

والنقد بالنسبة للاديب الناشئ فرض وأملاء ، شأنه شأن التعليم بالنسبة للتلميذ الياىء ، فيجب ان يقتصر فيه على القواعد المقررة ، والاصول المسلمة ، مما لاتزاع فيه ، ولا خلاف عليه . واما النقد بالنسبة للاديب المتمكن فهو مندرجة الى مناقشة فطنة ، ومجادلة مثمرة ، لان اخلاف الآراء فيه وليدة معرفة وتفكير وتامل . وبمثل هذا النقد يستفيد الادب والادباء .

والاديب الناشئ اذا صدم بالنقد القائم على تنازع الآراء ، وتصارع الأفكار ، وترددها بين التطرف والاعتدال ، لم تأمن عليه ان يدور رأسه ، ويضطرب ذهنه ، ولا يلبث ان يصيبه من جراء الغداء النقدي المتفلسف عبر هضم ، وعسر تفكير وتأليف ، وربما لازمه ذلك فيما يستقبل من كتاباته ، فيفسد عليه سليقته ، ويجعله اسير نظريات غير مضمومة حق الهضم ، او مغهومة كل الفهم .

وأخشى ما أخشاه على ناشئة الادباء تلك الندوات الادبية التي يتصيد اصحابها الاديب الناشئ المسكين ، فيحصرونه في أضيق مجال ، ويكتفونه كتفا ، ويجرون عليه عملية دق وعصر ، بأسلوب منهجي فلسفي تعتقد فيه المصطلحات والتعقيلات ، حتى يخرج ذلك الاديب الناشئ المسكين دالفاً ، لا يعرف له وجهة سير .

نصيحتي للاديب الناشئ ان يباعد بينه وبين النقد والنقاد ، حتى يشمد عوده ، وله بعد ذلك ان



الدكتور أحمد محمد بدوي

وجائزة الدولة التقديرية
في العلوم الاجتماعية

بقلم

الدكتور عبد المنعم أبو بكر



ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakri.com>

أثريه على جانب كبير من الأهمية التاريخية والأدبية.

بقى الدكتور أحمد بدوي في كلية آداب جامعة القاهرة ، يتولى تدريس فقه اللغة المصرية والديانة والتاريخ الفرعوني حتى عام ١٩٥٠ ، حين نقل إلى كلية آداب جامعة عين شمس استاذاً ورئيساً لقسم التاريخ والآثار المصرية ولم يلبث أن عين وكيلاً لكليته في نفس العام فوكيلاً للجامعة في سبتمبر عام ١٩٥٤ ، فمديراً للجامعة في أكتوبر عام ١٩٥٦ ، واستمر سيادته شاغلاً هذا المنصب حتى نوفمبر ١٩٦١ حين عين مديراً لجامعة القاهرة ورئيساً للمجلس الأعلى للجامعات .

وفي عام ١٩٥٦ عين مديراً لمركز تسجيل الآثار ولا يزال يشغل هذا المنصب العلمي الهام بالإضافة إلى عمله بالجامعة ، غير هذا فهو عضو في الهيئات العلمية الآتية :

١ - عين عضواً منتخباً بالمجمع الففوي عام ١٩٦٠

ولد الدكتور أحمد محمد بدوي في ١٢ مارس عام ١٩٠٥ ، في قرية أبو جرح مركز بني مزار مديرية المنيا . التحق عام ١٩٢٦ بقسم الآثار المصرية بجامعة القاهرة بعد انتهائه من مرحلة التعليم الثانوي . حصل عام ١٩٣٠ على الليسانس الممتازة من كلية الآداب وفاز بمنحة التفرغ للدراسات العليا استمرت حتى يونيو عام ١٩٣١ ، حين أوفدته الجامعة في بعثة للحصول على الدكتوراة في الآثار المصرية من ألمانيا .

درس أولاً في جامعة برلين وحصل على الدكتوراة في يناير عام ١٩٣٦ ثم واصل دراساته في جامعة جوتينجن وحصل على دكتوراه الدولة في نوفمبر عام ١٩٣٨ ، وعين مدرساً في كلية الآداب جامعة القاهرة في ديسمبر عام ١٩٣٨ . وفي عام ١٩٤٠ انتدب ، بالإضافة إلى عمله ، مشرفاً علمياً على منطقتي سقارة وميت رهينة واستطاع أثناء إشرافه العلمي على هذه المنطقة ، الذي امتد عدة سنوات ، أن يقوم بالتنقيب في العاصمة القديمة « منف » ووفق إلى كشف

٢ - عين عضوا منتخبيا بالمجمع العلمى
المصرى عام ١٩٦٠

٣ - انتخب نائبا لرئيس جمعية الدراسات
التاريخية عام ١٩٦٠

٤ - عين عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون
والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٢ .
ونظرة قصيرة نلقيها على الوظائف المتعددة التى
تقلب فيها الدكتور أحمد بدوى لتدل على أنه دخل
الجامعة عام ١٩٢٦ كطالب علم وأنه بقى فيها حتى
وصل الى أعلى درجاتها ، لا يعرف من دنيا الوظائف
غير الجامعة فحسب ، وهو ولا شك يعتبر
الجامعى الأصل بين أهل العلم فى مصر ، كما
يستهبره رجال الآثار والدراسات المصرية الصائم
الفد بينهم ، فهو فد فى علم اللغة وفقهها ، تم
مؤلفاته على سعة علمه وعمق دراساته فى هذه
التأحية ، كما أنه ضليع فى الديانة المصرية ملم
باصولها المعقدة وتفهم معضلاتها المتعددة واستطاع
أن يبين على نواحيها المختلفة ، حتى أن عرضة
لعمود الديانة المصرية فى كتابه الضخم عن التاريخ
الفرعونى : « فى موكب الشمس » يعتبر بين
الدارسين أهم وأوضح الدراسات القديمة .
استطاع تنوع تطورها منذ إنشائها
آخرها ، عارضا هذه التطورات فى كتابه « الحياة
مع رصانة الأسلوب ودقة المعاني » .

ولقد وضحت ميول الدكتور أحمد بدوى نحو
التخصص فى الدراسات اللغوية والدينية منذ أن
طلب العلم فى مرحلة الليسانس ، وبرزت كفاءته
المتنازة وعمقه الكبير فى هذه الدراسات طوال
مدة بعثته العلمية فى ألمانيا ، بل نرى هذا الاتجاه
العلمى واضحا فى غالبية مؤلفاته السديدة التى
تتكون من الكتب والبحوث الآتية :

١ - المعبود خنوم « كتاب باللغة الألمانية
Der Gott Chnum وهو المعبود الذى اعتقد
المصريون أنه يقوم على خلق الناس خلقا ماديا من
« الطين » فقرأ المؤلف النصوص المصرية قراءة
دقيقة استخلص منها مادة أثبت بها مكان هذا
المعبود بين القديسات المصرية ، وصفاته ومعجزاته ،
وتتبع مناطق عبادته وأهمية كل منطقة ، مثبتا
أن المركز الرئيسى لهذه العبادة كان فى جزيرة
« اليفانتين » وفى جزر الجنيدل الأول عند
أسوان ..

٢ - « منف العاصمة الثانية فى مصر أبان
عصر الدولة الحديثة » كتاب باللغة الألمانية
"Memphis als Zweite Landeshauptstadt im
Neuen Reich"

تحدث المؤلف فى هذا الكتاب عن تاريخ « منف »
منذ أن شيدها بطل الوحدة الأولى فى التصاريح
المصرى الملك « مينا - حور عحا » وذلك حوالى
عام ٢٢٠٠ ق.م. وتتبع هذا التاريخ حتى آخر
الدولة الوسطى ١٧٠٠ قبل م. ثم أورد بابا للمدرسة
الدينية التى أثرت تأثيرا واضحا فى العقيدة
المصرية ، وتحدث بأسهاب عن معبودها الرئيسى
« بتاح » وعن مذهب أصحابه وكهانه فى « الخلق »
.. وهى طريقة تختلف تماما عما أيرزته المدارس
الدينية الأخرى وتمتاز ببعدها عن المادية ، إذ أن
« بتاح » كان لديهم بشابة « الفكرة » التى تنبت
فى « القلب » ولا يلبث القلب أن يوحى بها إلى
« اللسان » فإذا نطق بها اللسان كانت الكلمة وكان
« الخلق » . ولست أشك أن دراسته عن الآله
« بتاح » ومدرسته الدينية هى أهم ما وفق إليه
عالم من علماء الدراسات المصرية القديمة .

وتحدث المؤلف فى كتابه هذا ، وفى فصلين
من كتابه « تاريخ العاصمة » منف « فى الدولة
الحديثة » عن أحد الفصائل التاريخية فى
عصر الأسرة الثامنة عشرة ، موضعا أهميتها كمركز
للأفاد العام للجيش المصرية ، ومعسكر يتدرب
فيه الجند وضباطهم ، بل وولى العهد الذى كان
يستقر فيها ليعد اعدادا عسكريا صارما .
فالمعصر كان عصر فتوح وغزوات ، الدولة قد
اتسعت آفاقنا وتمتدت حدودها ، ولا سبيل إلى
انقاذ الوطن والدفاع عنه الا بالجندية الصارمة .
وفى الفصل الآخر عالج أهمية هذه المدينة كمركز
ثقافى ممتاز ، وأوضح كيف أصبحت العاصمة
الثانية منقر الذى يستقر به ول العهد متقلدا منصب
أشبه شئ بمنصب وزير التربية والتعليم فى عصرنا
هذا ، إلى جانب منصبه الآخر كقائد أعلى للجيش
المصرية .

أن هذا المؤلف يعتبر من أهم ما كتب عن منف ،
بل الوحيد الذى عالج تاريخ العاصمة القديمة
بتوسع ودقة وعمق .

٣ - « فى موكب الشمس » كتاب باللغة
العربية :

٥ - « وحدة وادى النيل وأسسها الجغرافية ومظاهرها فى التاريخ » ..

اشترك الدكتور أحمد يدوى فى هذا الكتاب مع الدكتور عباس عمار ، والدكتور إبراهيم نصحى ، والرحوم الأستاذ شفيق غربال والبكاشى عبد الرحمن زكى ، وكتب عن مظاهر الوحدة فى العصر الفرعونى ، موضوعا انتقال أنظمة مصر الإدارية وفنونها وعلومها ومعتقداتها الدينية ومثلها العليا الروحية والخلقية ، كيف انتقلت هذه كلها الى السودان القديم وكيف بلغ الأمر فى ذلك أن امتزج أهل الشمال وأهل الجنوب امتزاجا حقيقيا فى وطن واحد يدل على هذا كله مالا يزال قائما من الآثار فى شمال السودان وما سجله التاريخ عن أن مصر نفسها كانت كلها أضغمت الاعتداءات الخارجية وروحها القومية تستمد من الحيوية القومية من الجنوب ما يعينها على النهوض .

و ضرب المؤلف أمثلة واضحة من التاريخ القديم . ذكرا كيف أن دولة نيباتا فى الجنوب استطاعت تدعيم حروب اللوراب المصرية ضد المبود الآشوري ثم الفارسي ثم الأفريقى (صدر هذا الكتاب مطبوعا فى المطبعة الأميرية عام ١٩٤٧) .

٦ - « أيام الهكسوس » .. بحث مستفيض باللغة العربية ، عالج فيه المؤلف معضله الهكسوسى وهو إحدى معضلات التاريخ المصرى القديم التى كثر عنها النقاش . فوضح أصلهم ، والوطن التى نشأوا فيها ، ثم تحدث من هجرات هذه المجموعة البشرية من أواسط آسيا نحو الغرب وبنى وصولا الى مصر ، موضوعا سياستهم فيها ومظاهر حضارتهم والرها على المجتمع المصرى ، ثم أخذ يتتبع مراحل حركة التحرير التى نشأت فى أقليم طيبة وإبطلها معاركها ضد العدو المستعمر وموضحا كيف استطاع فى نهاية الأمر « إياحسى » القضاء عليهم وإبعادهم نهائيا من مصر .

(نشر هذا البحث فى المجلد الأول والثانى من المجلة التاريخية مايو وأكتوبر عام ١٩٤٨)

٧ - « حور محب » بحث مستفيض باللغة العربية ، عالج فيه المؤلف عصرا من أهم عصور التاريخ المصرى . عصر « اختاتون » الذى وإن كان قد بشر أهل عصره بمعبود واحد لا شريك له ، وأدخل على الفنون

صورة جديدة لإبحاث المؤلف المتواصلة ، استطاع على صفحاته التى تزيد على الألف ومائتين أن يسبح بالقارىء فى خضم التاريخ الفرعونى خلال ثلاثين قرنا ، أى منذ أن استقر المصرى الأول على ضفاف النيل ووضعت مقومات حضارته حتى دخول الإسكندر المقدونى ، واهتم المؤلف فى موسوعته التاريخية بتوضيح الدور الخطير الذى قام به شعب مصر فى خلق حضارته وتطويرها والتغز بها تلك القفزات الواسعة الرتبة خلال القرون العديدة التى عاشتها هذه الحضارة ، متفوقا بها على حضارات جميع أمم الشرق القديم . ولقد استطاع المؤلف أن يعقد المقارنات الكثيرة بين أحداث التاريخ المصرى القديم ، والأحداث الأخرى المشابهة فى العصور المتلاحقة حتى العصر الحديث ، فاضفى بهذه المقارنات على كتابه حياة وحيوية متدفقة ، ودبح هذا كله بأسلوب رصين واضمح جعل قراءة كتابه متعة لا ينفك القارىء أن يسعى إليه المرة تلو المرة ليستزيد من معلوماته ويستمتع بأسلوبه .

وكان ، كما سبق القول ، لتعمقه الكبير فى أصول اللغة والتطور الدينى أثر كبير فى ترجمة النصوص المصرية التى استعان بها فى تأليفه التاريخى ، فانت واضحة سليمة على القارىء بمعانيها ويستشعر أهدافها فى سهولة ويسر .

٨ - « المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصرية القديمة »

صدر هذا المعجم فى أربع لمحات : المصرية القديمة والتبطينية ، والعربية والألمانية ، بالاشتراك مع الدكتور « هورن كيسى » .

أول معجم لغة المصرية القديمة باللغة العربية ، استطاع المؤلف فيه أن يعقد المقارنات اللغوية بين عدد كبير من الكلمات المصرية ، وما يقابلها فى اللغة العربية . وخاصة فى اللهجات الدارجة والمستعملة فى صعيد مصر . ولقد أثبت المؤلف أن المصرى أقدر على فهم معانى « الهيروغليزية » لغة أجداده ، من علماء الغرب .

أتى هذا المعجم فى وقت ليس بين أيدي طلاب الدراسات المصرية قاموس عربى واحد يستعينون به ويرجعون إليه ، فعلا المؤلف بكتابه هذا فراغا كبيرا فى المكتبة المصرية .

ولقد كان للكشف عن لوحة « منحوتب الثاني » أهمية كبيرة فهو ابن تحوتنس الثالث ويعتبر العملاق الذي شهر شجاعته وقوته ، تفاخر هو نفسه بهذه القوة ونشر أخبار فتوته على الناس ، وهذه اللوحة هي إحدى تسجيلاته الصليدية ، شرحها المؤلف وترجم نصوصها ترجمة دقيقة .

أما مقبرة الأمير ششنق ، فقد كانت من بين المقابر القليلة التي وصلت إلينا في حالة سليمة لم يصب بها اللصوص ، وكان للكشف عنها دوى في محافل الدراسات الأثرية ونشر المؤلف نتائج كشفه في المقال السالف الذكر .

١٤ - « النيل عند الفراعنة »

بحث لقاء الدكتور بدوى في مؤتمر النيل الذى عقد في أبريل عام ١٩٥٢ ، ونشر في مجلة الاتحاد العلمى المصرى . وهو بحث ... إلى دراسات تاريخية مستفيدة عن النيل والشعوب التى عاشت على ضفافه منذ أول التاريخ ، ووضع كيف أن هذا النهر كان بمثابة الرباط الخالد المقدس الذى عاصر اقصى ما عرف التاريخ من امبراطوريات ، وقد غفيت كلها الواحدة بعد الأخرى وهسيوا بقاى بجسورته وعظمته .

هذا كان بعد اسحت اثره العميق على أعصاء المؤرخين واسجل كما كلمة رئيس المؤتمر : « لو قُتل النيل فصار ميثرا ووقف ليروى لنا تاريخه أيام آل فرعون لما وصفه بأحسن من ذلك » .

١٥ - « اللغة المصرية القديمة وصلاتها باللغات السامية » .

بحث لقاء الدكتور بدوى في مؤتمر مجمع اللغة العربية في فبراير عام ١٩٦١ ، ونشر في الكتاب الذى حوى بحوث ومحاضرات المؤتمر .

عالج المؤلف في هذا البحث موضوع اللغات السامية المختلفة ، والقراءة بينها ، ثم تحدث عن اللغة المصرية القديمة موضعها متى نشأت وكيف تطورت وصلاتها باللغات السامية : الأكادية والفينيقية والآرامية والعبرية والعربية ، مؤكدا أن العنصر السامى في بناء اللغة المصرية القديمة كان أقوى العناصر واقفها ، ثم أقام المقارنة بين أكثر من مائة كلمة في المصرية القديمة وما يقابلها في اللغات السامية ، ولتضرب لذلك مثلا كلمة « آب » المصرية القديمة : بين صلتها بالأكادية والآرامية

المصرية تجديديات جعلتها أقرب إلى فنوننا الحديثة ، إلا أنه ولا شك أهل شؤون الحكم والإدارة في الداخل والخارج ، ونتج عن ذلك تدهور واضمحلال شغل كل مظاهر الحضارة بل والخلق المصرى ، لولا ظهور المصلح الكبير القائد « حور محب » الذى ترجم له حياته ووضع مآثره على مصر من اصلاحات متعددة ، وخاصة تلك المواد التى أدخلها على قانون العقوبات ، لمحاربة الرشوة التى تفشت بين كبار الموظفين .

نشر هذا البحث في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة المجلد العاشر عام ١٩٤٨)

٨ - ثلاث مقالات بعنوان « آثار من سقارة نشرها المؤلف باللغة الألمانية

٩ - Denkmaer aus Sakkara I, II, III.

١٠ - « الجبسانة القريبة من مسطبة بتراح حوتب » بحث باللغة الألمانية . . .
Das Grabfeld in der Nahe der Mastaba des

١١ - « اللوحة التاريخية الجديدة للملك منحوتب الثاني » بحث باللغة الألمانية
Stein Amenophis II.

١٢ - « أراء لنحناكم كبرى ... »
المدمو « منحوتب حوى » بحث باللغة الألمانية
Zwei Denkmaler des Grofsen Gaugraphen von Memphis Amenophis Hwlf .

١٣ - « مقبرة ولى العهد ششنق بن أوسركون الثانى وكبير كهان منف » ، بحث باللغة الألمانية
Das Grab des Kronprinzen Schesobonk, Sohn des Osorkon II, und Hohen Priester von Memphis .

نشر المؤلف هذه الأبحاث السبعة السالفة الذكر (من رقم ٨ إلى رقم ١٤) في مجلة « حويلات مصلحة الآثار »
Ann du Serv des Antiq

فيعا بين عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٥٦ ، وهى تتملق بالدراسات العلمية المتعددة التى قام بها أثناء الفترة التى اشرف فيها علميا على منطقتى سقارة وميت رهينه ، منذ عام ١٩٤٠ والكشوف الأثرية التى وفق إليها فى ميت رهينه ، ونخص بالذكر اللوحة التاريخية للملك منحوتب الثانى ومقبرة ولى العهد ششنق بن أوسركون الثانى .

من أقدّر الوجهين ، يمتاز بإقامة صلات ود
وصداقة بينه وبين طلابه .

وإذا كان الدكتور أحمد بدوي قد ترك كرسى
الاستاذية ليتولى شؤون جامعة عين شمس فجامعة
القاهرة ، فإنه ظل يولي عناية كبيرة بالدراسات
المصرية القديمة ، التي كرس لها حياته ، وتنضج
عنايته هذه في إشرافه على مركز تسجيل الآثار ،
وهو المركز الذي يقوم برسالة كبرى تتلخص في
سجل جميع النصوص والناسخ الدينية والدنيوية
المنقوشة على معابد بلاد التوبة ومصر ، ومهمة
مدير المركز أن يراجع ويدرس ويفسر كل هذه
النقوش التي لا حصر لها ، عليه أن يراجعها بعد
نقلها في رسوم مختلفة على أصولها ، ويوجه الأتريين
العاملين في هذا المركز إلى طريقة العمل الصلي
موضحا أخطائهم ومصححا أياها .

والدكتور بدوي ، مع مسؤولياته الضخمة يجد
باستمرار في أوقات فراغه متسعا لهذا العمل
الطويل الجليل : فغراه يتردد على هذا المركز ، بل
تراه يجلس بضعة أيام بين الحين والآخر ويذهب
سعة إلى بلاد النوبة ليشرف على أعمال التسجيل
العلمي ، دوماً يوجهها مفسراً لطلابه من الأتريين
الذين لا يكتفون بالحياة بدون جو علمي ، ولا
تكتفي بكونها علمياً غير جو الدراسات الأثرية
المصرية التي كرس لها حياته . أنه ولا شك العالم
الذي اضطره ظروفه أن يعمل بعيداً عن ميدان
تخصصه كمدير للجامعة ، فإذا به يخضع هذه
الظروف ، ولا يلبث أن يؤكد بالحاج لا يعرف الكلل
واجبه العلمي على أحسن وجه .

والعبرية وهي تعادل في العربية كلمة « لب » أي
قلب الألف المكسورة في المصرية لاما في اللغات
السامية ، وهي كذلك في اللغة الحبشية .

بحث علمي يعتبر حلقة من سلسلة الأبحاث
الكثيرة التي تقوم على دراسات عميقة في اللغة
المصرية القديمة التي تبحر فيها المؤلف .

هذه هي أهم مؤلفات وبحوث الدكتور بدوي ،
استطاع بها أن يتألق في عالم الدراسات المصرية
ليس في المجال المحلي فحسب بل في المجال الدولي
أيضاً ، يعرف علماء الغرب يتبادلون معه المعلومات
ويعتمدون على آرائه وليس أدل على علو قدره
بينهم من أن أحد العلماء البارزين في عالم الآثار
وهو الدكتور « هرمان كيس » كتب مقالاً عن الأقليم
الذي نشأ فيه الدكتور بدوي ، فأهداه المقال
وسجل هذا الأهداء في متفله :

H. Kees "Der Gau von Kynopolis und seine
Dr. Badawy von Abu-Gieg Zugeigent

الأقليم كينوبوليس ومعبوداته مهدى إلى الدكتور
بدوي من أبو جرج نشر هذا المقال في مجلة :

Mitteilungen des Instituts für Orientalforschung
Band VI, Heft 2 1938.

واستطاع الدكتور أحمد بدوي ، في الفترة
الطويلة التي قام فيها بالتدريس في كل من جامعتي
القاهرة وعين شمس أن يث روحه العالية وعلمه
الغزير في عشرات من طلابه الذين تخرجوا على
يديه ، وكثيرون منهم عملوا في ميدان تخصصهم ،
يتلمسون خطى أستاذهم ويعملون بتوجيهاته فهو



تكریم الدولة لفن العمارة

بسم
المهندس عبد المنعم هيكل

للمعماريين المصريين أنرا يستحق التسجيل ، لان النشاط المعماري في تلك الفترة كان مقصورا في القاهرة على الأجانب الذين مارسوا الفن بأسلوبهم الخاص ، وفي طليعة هؤلاء كهيكل غريبه على البلاد .

بكاليتيه الجالياتيه الاجنبية فيها هي التي تقسم المنشآت الكبرى من مصانع وعمارات سكنية وغيرها من المباني وذلك بالاستعانة بطبيعة الحال بالمهندسين المعماريين الأجانب وكان الأغنياء من المصريين يعهدون كذلك اليهم بتشبيد مبانيهم ، كما كان يفخر بعضهم بالحصول على تصميمات قصورهم من الخارج وحتى الحكومة كان المدير العام لمصلحة المباني والقابلية الكبرى من مهندسيها من الأجانب ، وذلك حتى فترة طويلة من مبدأ القرن الحالي - وإمسا المباني المتواضعة الأخرى التي كانت تقيمها الأهالي فكان يباشر تخطيطها على الموقع مباشرة « المعلم البناء » مستعلا في ذلك عصاه .

هكذا كان الحال حتى مستهل القرن الحالي ، ثم بدأ المهندسون المصريون يمارسون الفن المعماري في هذا الوقت الذي لم يكن فيه المواطنين يعيرونه الاهتمام الخليلق به ، وكان حق الفن المعماري يكاد أن يكون خاليا من المصريين المؤهلين المتوفرين

في هذا العام نال الجائزة التقديرية في الفنون للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والإداب والعلوم الاجتماعية الاستاذ « على لييب هير » / كما نال جائزته التشجيعية في الفنون المهندس المعماري (مصطفى شوقي) و (صلاح ريتونه)

ولقد كان لنشاط فن العمارة في مصر في العرون العشرين ، ولما سبقتها للحركة الفنية المعمارية العالمية اثر هام استحق عن جدارة تكريم الدولة لهذا الفن في أشخاص المهندسين المعماريين المذكورين .

واذا رجعنا الى الماضي وجدنا أن مصر كانت في طليعة البلاد التي عرفت لهذا الفن قدرة - وكان للمعماريين الفضل الأكبر والنصيب الأوفى في تحقيق ما بلغته في ذلك الوقت من رقي وحضارة - فسجلوا في أعمالهم الفنية العظيمة قصة التاريخ في روعة بلغت حد الإعجاز . ثم جاءت فترة العمارة الإسلامية التي بلغت مستوى رفيعا من الإبداع ودقة التكوين - وموت بعد ذلك حقبة طويلة لم يكن فيها للنشاط المعماري بالياد شأن يذكر .

واذا كان للباحث ان يسجل شيئا عن تاريخ العمارة الحديثة خلال القرنين الماضيين ، فقد لا يجد

كل هذه المزايا البارزة التي يتصف بها فن الاستاد على لبيب جبر وما أسداه للتعليم المعماري وللمجتمع من جليل الخدمات ، أنزلته هذه المكانة الرفيعة في تاريخ التطور المعماري بالبلاد .

وبدأنا من العمارة بالتكريم مرة أخرى بمنهج حبه التشجيعية لهذا العام الى المهندسين مصطفى شوقي وصلاح زيتون عن مشروعاتهما الذي قاما متضامنين بتصميمه والإشراف على تنفيذه هو « مطار القاهرة الجوي الجديد » .

وكان قد وقع اختيار الوزارة المختصة في مستهل حكومة الثورة على مشروعاتهما الذي فازا به في مسابقة محدودة ، أجريت لإنشاء محطة جوية جديدة تواجه حركة التطور السريع المضطرب للنقل والطيران الجوي بما يمتثل مع المركز الرئيسي الهام للقاهرة كمحطة لنطلق الجوية العالمية التي تربط بين مختلف القارات .

ثم بدأنا بعد ذلك تجهيز المشروع المعماري - يدي - وبدلاً جهداً موقفاً في تصميمه على أحدث " على طراز المباني المطارات الجوية العالمية ، وكرسا - جميعا في السنوات الأخيرة لإخراج هذا المشروع - من الكفاءة والاقتان محققا - الحسنة اللازمة على أحسن وجه - عشرين والعابرين وجمهورية - انعام محمد ابراهيم - والجوارب والحجر الصحي والزراعي في سرعة ويسر ، مع تأمين سلامة الطيران بتوفير العمليات الملاحية واللاسلكية الحديثة .

وقد احتوى هذا المشروع على وجه التخصيص على العناصر المميزة الآتية :

- سهولة حركة الركاب والحقائب والطرود في مستوى اقل واحد ، مع فصلها بمختلف انواعها لكل منها على حدة .

- احكام الرقابة على حركات المرور الصليدية وسهولة الاشراف على عمليات التفتيش الجمركي .

- توفير مختلف الخدمات للجمهور ، وتوسيع صالات الانتظار والمطاعم والمكاتب الرئيسية للإدارة ، بطله على مكان وقوف الطائرات .

- توفير أماكن انتظار السيارات بمختلف انواع خدماتها . سواء منها الخاص بشركات الطيران أو السيارات العامة أو الخصوصية أو سيارات الخدمة

على خدمته - فواجهوا كعاجا شاقا طويلا تأيروا خلاله على تحقيق الرسالة التي حملوا لواءها ، حتى أتى جهودهم مبارها ، وكان للمهندس على لبيب جبر أحد الرواد الأوائل للعمارة في البلاد في هذه الفترة الحاسمة من تاريخها ، والذين تحققت على أيديهم مشروعات ضخمة عديدة . كما أنتشر بفضلهم بين المصريين وعى معماري جديد .

وانتج من العمارة في هذا الوقت اتجاهات عالمية جديدة متحررا من الطرز القديمة - فساير المصريون هذا التطور - واتبع المهندس جبر في فنه أسلوبا جمع فيه بين المنفعة والجمال ، وعالج التخطيط معالجته تحقق غايات المبني وكفائته كاملة في صراحة وبساطة دون نفل أو تقليد . والتمس الجمال ووحده التكوين في التوفيق بين غايات المبني ومختلف الحجم والمواد والفتحات ، وكان موقفا كل التوفيق في التنسيق بينها لإبراز طابع المنشآت وشخصيتها في صدف وأمانة دون تظاهر وافتعال - وتجنب الإسراف في التزييق والزخارف التي كانت سائدة في ذلك حين . وعالج ذلك - في دقة الحس وعمق الشعور .

وهكذا التفت تصميمات على لبيب جبر بالواقعة وإنشاء وإسكان - وفي طراز - بهذا الوعي الفني وهذه الكفاءة - في حساب وإعداد

كان إنتاجه فيها وفيرا ، ولعل من أبرزها مجموعة الفريدة للمرافق العمالية لشركة مصر للفلز والنسيج بالمحلة الكبرى ، التي جمعت في صعيد واحد مختلف المرافق العلاجية والتعليمية والرياضية والاجتماعية والترفيهية ، والتي تستهدف مسد مختلف حاجات العمال ورفع مستواهم وريادة أساجهم ، ولم تكن البلاد على عهد يمثل هذه المشروعات الجماعية من قبل ، فأخرجها في أسلوب واع جميل ممتاز . مما دعا إلى إدراجها ضمن برنامج زيار كبار الضيوف . واعتبرت نموذجا ناضجا مثل هذه المنشآت وصارت أمثلة تحدى وتفخر بها البلاد - وإلى جانب هذا النشاط الفني الكبير ، والإنتاج الوفير النوع - امتد فضله إلى التعليم المعماري بجامعة القاهرة حيث أقام الدائم القوية لهذه النهضة الحديثة فأخرج جيلا حديدا من المماريين الذين تابعوا رسالته ، وسامعوا في أرساء قواعد الفن المعماري بالبلاد ، حتى وصلوا به إلى مستوى رفيع مرموق .

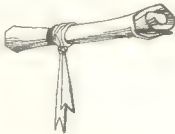
للطرد أو البريد أو التحويل للطائرات أو المظنح
العمومي الكبير . وتسهل التوزيع مها ' و إليها
وتحقيق الاتصال المباشر بالخارج أو برصيف الخدمة
بالتقرب من الطائرات *

— تزويد المحطة في ادوار عليا بفندق كبير لاستقبال الركاب العابرين او الذين يضطرون الى المبيت بسبب مواعيد وصول او قيام الطائرات .

ويتمسك المبني ، علاوة على حسن تنسيق مختلف هذه العناصر بدقة التفاصيل سواء داخلية أو الخارجية ، التي تستقبل جميعها القادمين والعابرين من جمهور المسافرين وكبار ضيوف البلاد من الزعماء والساسة ورجال العلوم والفنون والأدباء والصحافة وتطالعهم في أحسن تمير كواجهة للبلاد تعبر عن مكانتها ومركزها بين الأمم .

وفي الماضي القريب نال الجائزة التجميعية
للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم
الإجتماعية لعام ١٩٥٩ للمهندس حسن فتحي عن
بحثه الخاص بدراسة وتصميم وتعبئة (قرية الفرن)
بالبر الغربي لمدينة الأقصر .

ويعتبر هذا البحث من بين محاضرات الهندسية المعمارية التي وضعت في الثالث والخمسة من أبرز الأعمال التي تحقق بكونها البرهان على قدرة في تنسيق يتفق مع احتياجات





الكتب الفائزة بالجوائز التشجيعية

حضارة مصر القديمة وآثارها تأليف: الدكتور عبد العزيز صالح



لاول وهلة أنه يحتاج الى شيء قليل من الجهد واعمال الفكر حتى يتلهم ما ورد فيه من قضايا وأراء. حرص المؤلف على ان يعرفها عرض الباحث الدقيق . ولكن كانت حسنة بعض سمات هذا الكتاب القيم فان من أبرز مظاهره ايضا تلك المناقشات التي ادارها المؤلف في مهارة المؤرخ التمكن من فنه ، وخرج منها في مواضيع كثيرة بنتائج صحيحة . وأنه لما يسر كل مشتغل بتاريخ مصر القديم وحضارتها ان يجد في هذه المناقشات التمه العلمية والفنية التي يتبناها ، ولا يجدها الا في عدد قليل جدا من الكتب التي تمتاز بالاصالة والدقة في البحث على اصول علمية .

والذا كنا نرحب بتلك النهضة العلمية المباركة التي تناولت شتى مظاهر الثقافة في بلادنا ، وبخاصة في السنوات الاخيرة فان ما يكتب عن تاريخنا القومي القديم يلاقي ترحيبا اشده

لصل من خير ما اخرجته مطابع الجمهورية العربية المتحدة في العام الماضي من حضارة هذه البلاد وآثارها ذلك الكتاب القيم الذي ألفه الزميل الدكتور عبد العزيز صالح . وهو فاتحة لسلسلة من الكتب تصدر بعده وتكمل موضوعه . وفيه استهدف مؤلفه في جزئه الاول : « تصوير الخطوط العريضة لمصرنا القديمة باسمائها ولغتها وتكوين شعبها وديانها القومية بها ، ونشأة الحضارة فيها منذ عمر الإنسان ارضها . لم تكوين صورة عامة مترابطة لتطور حياتها السياسية والإدارية والمقالية والاقتصادية والفنية والأدبية ، وعلاقاتها الخارجية ، حتى نهاية الألف الثالث قبل الميلاد »

وليس هناك من شك في أنه قد نجح الى حد بعيد في عرض الحياة الحضارية لمصر في عصرها القديم حتى يلمح بها الى نهاية الاسرة الحادية عشرة . والطلع على هذا الكتاب يترك

والقوى ، لأنه يكتب يائدي بأمر من علماء هذه البلاد المخلصين
كوثنتهم وتاريخه . ويصل هذا الإخلاص من أول صفحة في هذا
الكتاب ، فقد جعل المؤلف تصويره له بهذه العبارة : « إلى
بلدي ، وأرجو أن أؤدى بعض واجبي نحوها » . ولست أنشد
مطلقاً في أي المؤلف قد أدى لوثته أجل النصاب بأصداره
هذا الكتاب . الذي جعل من حصاره مصر وتاريخها قصة
حية ، لا تخطو صفحة من صفحاتها من فكرة جديدة أو عرض
جديد ، وهي قصة كتبت بقلم باحث أحب وطنه ومحبيه بأمره
. وهو يادع الوطن في حب الوطن . كما قال أحد المؤرخين
ويعني إذا أردنا أن نسميها ما في هذا الكتاب من فصول
منصفة لمصالح بنا المجال ، غير أن هذا لا يمنعنا من أن نورد في
إيجاز شديد بياناً عما فيه ، حتى يعنى القارئ صورته
مكاملة عن موضوعه ويحوله .

فقد بدأ الفصل الأول يبحث مسيقياً عن الأسماء التي
أطلقها الإجداد القدماء على مصر القديمة ، فقصاها وحللها
وحاول أن يصل إلى معانيها الترجمة بحسب سليل المعاني
أن يلاحظ فيه وفرة المصادر والراجع التي استند إليها
والتي ينساب ذكرها وتناقش أرائها في حواشي صفحات
الكتاب .

وأمثل المؤلف في الفصل نفسه إلى بحث قصتين : صور في
أحداثها موضع مصرنا القديمة بالنسبة إلى جيرانها المصريين
والعالمين ، أي العرب والأفريقيين ، في الجئى والمتموضر
في الأخرى موضع مصمنا المعاصر من مصمنا القدمى في اللغة
والجئى والمعادن .

وسلك المؤلف في سبيل غرضه الأول أسلوباً علمياً رصيناً
فيه وحدة الأصل من اللغة المصرية القديمة من المعادير
الى كتب تامة لمؤلفي القنونة المصرية . فاستند
بذكر من مده وحججه كلمة مصرى . فكتب لا إلى الله
منها حية في لفظة العربية المصرية ، بينما أحسن الألفية منها
في بطون اللوامس ، ورطب هذه الكلمات بأسمائها وأصلها
ترتيباً زعمياً ، وعرض على أن ينيه القارئ إلى جيسواسب
البيين فيها وجوانب الاحتمال ، ثم أكد وحدة الأصل مرة أخرى
من طريق إظهار الصلات بين قواعد النحو والصرف في كل من
اللفظ المصرية القديمة واللغة العربية ، من حيث وجود العين
بين حرفها وشيوع المصدر الثلاثى بين أفعالها ، وقلية الفعل
الصلى الآخر فيها ، وسبق الفعل للفعل ، والحال الصلة
بالوصف ، واستخدام صيغة المثنى ، وكتابة الحروف الساكنة
وشبه اللينة في كلماتها دون حروف الحركة ، والمساواة بام
السب في نهاية بعض اسمائها وصفاتها المؤنثة . واستخدام
ياد التسمية ، وتمييز البعش من الكل ، واستخدام كاف الخطاب
وميم المكان ونون الجمع ، وتشابه بعض المفردات ، وغير ذلك
كثير .

وجرى المؤلف على السبيل نفسه بالنسبة إلى توضع ماين
اللفظ المصرية القديمة من لغات جيرانها الأفريقيين ، وأسما
البيين واليجاويين والمغربيين . من تقارب في بعض الأسماء
والألفاظ ، والصيغ ، وقد أورد منها نحو مسميين لفظاً
والعلاقة هي أنه حاول أن يساهم بالأسلوب العلمى في توضيح
قضية لا يزال لها صدها في عصرنا الحالى ، وهي قضية
العروبة في أصلنا المصرى القديم ، ومدى الصلات سننا وبين
جيراننا الأفريقيين ، ومدى احتفاظ مصر بشخصيتها اللغوية

والعبرية والبابلية على الرغم من عمق الصلات بينها وبين
جيرانها . ثم تطرق المؤلف إلى طرف آخر من هذه القضية ،
سأول فيه سمية فرعون والفرعون ، فلفظ فرعون لم يكن في
أصله القديم أكثر من لقب إشارى أطلق على أضرالحاكم لم أطلق على
الملك نفسه ، دون أن يكون له صلة بجئى أو لغة أو دين
وإذا كانت الكتب السؤوية قد وصفت فرعوناً معينا بالكفر
والجبروت في قصة جداله مع سيدنا موسى ، فليتبسأ أن
يؤمن بكل ما وصفته به ، ولكن ليس علينا أن نطبق صفاته على
كل الملوك المصريين بقال من الأحوال .

وأوضح المؤلف كيف تجتبت مصر انقسام الشخصية حين
أمنت بالسياسة وحين أمنت بالإسلام ، وكيف ظل كل من نزولها
أعدادا مضافة إلى لياستها دون أن تكونوا أسسوا لغير في
قوتيتها ، ثم انتقل إلى الاستشهاد باللفظ قديمة كثيرة لا تزال
حية في لفظنا المعاصرة الحالية ، مثل أظفأ وباضيف وجرى
على ألسنتهم في أسماء قرانهم ومقدمهم وأسماء شعوبهم والزراعية
وسجل حارسهم وسماهم في سور حشاهم البومه . زمره
أخرى عن المؤلف مان يوضح للقارئ جوانب اللمن وجواب
الاحتمال في كل ما استشهد به من الألفا وتفسير وأسابي
نحوه ، حرصاً على إلمانه العلمية ودقة البحث .

يبحث الكتاب في فصوله ، الثانى والثالث والرابع والخامس
وربما السادس من ١٠٠٠ صفحة ، ستة الفصول المصرية
وتطوراتها في عصور ما قبل التاريخ ، وهي عصور شحيحة الأثار
من الزمان من استمرارها عتبات العرون ، وقد سارها المؤلف
مرحلة قديمة إلى الحديثة . واستطاع أن يحد للقارئ
صورة واضحة عن ما سمعته من بؤاة ومساكن وسسمى
التي هو الرى في أثنون السكن والصفحة واللفظ والسياسة
بحرف وألف . فكتب الأساطير ، وكفى هذه التراحل على
رسمها . فكتب إلى الفصول المصرية من شأنها
وتوضح وجود بطورها المعينة في أرضها ونموها بمجهود أهلها
وأسلاف المؤلف من عصور ما قبل التاريخ إلى العصور
البارية خلال عصر بداية الإسرات وعصور الدولة القديمة ،
فأفادى الحديث من جوانب الحياة فيها ، ولعل ألمع السمات
في بحثها هي دقة المناقشات وفوها في تحليل الفلسفيا
البارية وأراء المؤرخين والأدبيين عنها ، وقد عرضها المؤلف
معروف صغيرة تختلف عن حروف غيره الكتب ليقارها
الشخصى ويجاوز عنها من تنق عليه ماينها . وراضى عن
الحليل في تصوير الأوضاع الاجتماعية والطور الطبقي وحقيقة
الطلاف بين الحكام والحكوبين ، وقد رأى المؤلف أن ما وردته
التصوصى المصرة الرصة من فداها الفرائدة كان في جانبها
وأن هناك نفس الحقيقة وما صورته لفصيح التشبيه كان
في جانب آخر ، واستشهد بأبحاث مترفة من أدبا السؤوى
والدنى القديم ، أنظر لذلك قول الحكيم ساج حوب لولده :

« الرجل من قال أكسيه يعنى .. وليس الرجل من قال
أصى لئسى » وقوله : « عزت موسى أسباع الرب ، فالقلب
شعر بالدهن من فصل الرب وحده » .

ويصل الكتاب بنا في فصله التاسع إلى عصر اللازمزة (من
أواخر القرن ٢٢ ق.م إلى أواسط القرن ٢١ ق.م) ، وقد
استلهم المؤلف بمجهوداته التاريخية ومجهوداته العلمية ، ثم
أعقبه بالحديث عن أهم ثورة سياسية واجتماعية عرفها التاريخ

القديم ، فخلل دوافعها وتسع مراحلها ونقص وجوه الصواب والخطأ فيها ، ثم صور نتائجها وكانت أولسها كلاً وهي « ص ٣٩٨ - ٤٠٠ » : أنها استتارت نوعاً من الوعي القوي لدى المفكرين الذين عز عليهم أنهم لم ينتبهوا إلى بوادر الخطر على وطنهم ولم يتلافوها ، فتنشطوا إلى توقيف مآلاتهم ، وفائل أحدهم ملك عصره وحاسبه على جهله وعجزه وعنق عليه في قوله ، وانهما دلفت المفكرين إلى رسم صورة واضحة للحاكم الصالح وهو من يعمل للبناء ، ولا يفرق بين حباب وجرى « رجل سيطر ان محل الذهب بردا وسلاما ، ويمكن ان يصيره قومه راء ' تليس احمس ، لس في قلبه ضمته ، وادا عرف بعينه ففي يومه يجمعها » . اما النتيجة الثالثة التي تربت عل الثورة فهي ثناء طبقات جديدة لم تصد لتعز بالذهب واستب غير متبعده المصاحبة ، وصر انفرق فيها بانه مواطن فدر يتكلم بلغة ، اى يتكلم بوجه نفسه وليس بايقاع من غيره ، ويعفر بانه يعمل بساعده وجرحت مواتيه ونشل بعاريه ، اى يسمد في عمله وحله وتحالته على ما تملكه بده وليس على ما يملكه سواء .

واسم عصر الامركزية اكثر من قرن ونصف قرن ، واسم المؤلف يعطل ظروف الحياة فيه ، وصور من سماتها البارزة ان الرجل أصبح يخفر في نصوص مقبرته بانه رب للسيف وانه جرى ، يوم التصدام ، وانه كان شديدا بلوقه جرشا بسفه عظيم الهبة بين اقاربه ، ويحسب ان ذلك سوف يترك سمعه وسعته أسره الى ابد الأبدين .

واعرف الحكام جنود الفرد وسمه سراحه ، انظر لذلك قول خسي فولده « ص ٤١٠ - ٤١١ » : « لا تفرق بين ابن النبل وابن الفاسل ، بصر الفرد بكافيه » . وقوله له وهو يبين له ان الناس سوف يسمونه بده ، وان على الملكيه واجباى نوازي حقوقها ، وان كل راج مبنون عن رعيته :

« البشر رعابا الآله ، خلق السماء والارض كما ينهون ، وجرى المياه دافعة من أجلمهم ، وارسل لهم النسيمات كي يعبوا بها ، هم انشاء له صمروا عن بشفه ، وهو يسجل الى السماء ليأبى مايرغبون فيه ، ويخلق العشب والانسمام والطير والاسماك حتى يفتاوا بها ، ويشرب بالبحر لثفهم ، ويحمر السماء ليراهم ، وادا يكوا سمع ولباهم ، وهو الذى يهد الحكام منذ الصغر من أجلمهم ورفهم درجات لكونوا سدا لظهور شعبانهم »

ولم يلحق التطور ثمنون السيسية وحدها ، وانما لحق أمور الدين أيضا ، وظهرت أريمة الجاهات عقائديه (ص ٤١١ - ٤١٢) « ابحاه صغر هشكك شك اصحابه في مقومات الخلود التي آمن سلالهم بها وشادوا الامرام والمقار من اجلها ، كما شكوا في افكار الخلود نفسها ، وابعاه متزمت يرم اصحابه بكفر اصحاب الانبياء الاول وسبلى السالوم على اقاربه انى الحياة الدنيا واحوالها ، وابعاه ثالث معاكف : صر اصحابه على مقسائد سلالهم في الخلود ومقوماته وقرايبته ودنواه ، ثم ابعاه رابع مجدد آمن اصحابه بان الخلود حق لا شك فيه ، ولكنهم أهتوا في الوقت نفسه بان سعادة الفرد في اخراه لا تربط بيشاد المابر وتقديم الفرابين ويرييل الدفوات ، بصر ما تربط بافعال الانسان في دنياه وايامه بعمل اربابه في اخراه ، ويقول احد اصحاب هذا الابعاه الاخير : ان طباع رجل قوم البربراة كتر قيولا عند الرب من فعل بشفه اليه رجل اعتاد الشرور » ، وعمل حكيم عبرانى هذه الفكرة في سفر الامثال « ٢١ - ٢٣ » على الوجه التالى : « فعل العمل والحق افضل عند الرب من اللبقة » .

هذه لمعاد ذكرناها في معرض التعريف بمحويوات هسدا الكتاب ، وادا كان لنا ان نذكر بعض ملاحظاتنا عليه ، فان هذه الملاحظات يشاركنا الكثير فيها .

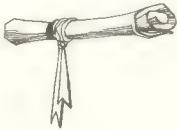
١- كتاب يدل على سفة افي المؤلف ، وواسع اطلاعه ، تشهد بذلك كتاب ابراهيم ، راجع الها في بحثه ، وذكربها في ربا حواء .

٢- تدبر على ذقه وعمق في البحث والمعنى والخراج ، مدف لا ، لى يرفها بنتائج سليمة صحيحة فى اغلب

٣- والى : هسدا تم يمتاز هذا الكتاب أيضا بصحن عرض فضايه في أسلوب شرق رصين .

٤- تم هو موبج لبحوث متعددة قصيرة سبق ان نشرها المؤلف لانساج علمى كبير ، راب الدولة ان تعمل على تشجيعه فتمتعه جائزه شجيعية رجو منها ان يواصل السيد المؤلف مجهوده ، فيصل في سجاج من تقدير الدولة له ورعايتها لشانه ، على استكمال حلقات هذه السلسلة القيمة .

محرم كمال



الممالك والفرنج في القرن التاسع الهجري

تأليف: الدكتور أحمد دراج



سقطت بعدها أو بيت القدس في أيدي المسلمين .
والواقع أن أحداث في القرن الرابع عشر من مشروعات
للحروب الصليبية ، استند إلى بؤسات سياسية ودينية
اقتصادية ، فضلا عن التغيرات التي جرت في الوصايع
الشرق الأدنى وشرق أوروبا ، ومركز البابوية ونشاط الطوائف
الدينية ، ولعل جهود الحجاج تعتبر من أقوى هذه البؤسات .
ففي مستهل القرن الرابع عشر لم يتوافر لأمبراطور الدولة
الرومانية المقدسة من الرجال والمال ، ما يكفل له وضع خطة
لحملة صليبية ناجحة ، بإصاف إلى ذلك اعتقاده إلى حقوق
وراثية شرعية لوطه مركزه ، وحاجته إلى عاصمة ثابتة يصح
أن تنمو بها حكومة مركزية .

أما إنجلترا وفرنسا فكانتا على وشك الاشتباك في حروب
مروية ، استمرت ما يقرب من مائة سنة ، فاستنزفت مصداق
الدولتين ، وأدت آخر الأمر إلى انصراف إنجلترا إلى معالجه
مشاكلها الدستورية ونسوية الملتزمات الداخلية على حين سطت
وحدة فرنسا بسبب النزاع على الوصاية على شارل السادس
الذي تولى الحكم سنة ١٣٨٠ ، ونشبت الحروب الداخلية .
وخلل سير الأحداث في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ،
على سياسة الملوك عهد النبلاء الأقطاعيين ، والاحتكام بهم من
مطالب الحكم الأقطاعي ، ومن الفقيرين ، فصعدت السراويل
للجنبة الأقطاعية .

وانشغلت أسبانيا على عدد من الإمارات المستقلة ، فافسختها
ممالك أراجون ، وقشتالة ، وليون وقataluña والبرتغال ، ووقبع
النزاع بين الملوك ، غير أن الأسبان كانوا من أشد النشيطين
حسبا في الدعوة للحروب الصليبية ، على ألا تتجاوز هذه
الحروب شبه الجزيرة .

أما المدن الإيطالية المستقلة فاشتد التنافس بينها من أجل
الحصول على أسواق تجارية ، وما تطوى عليه من الشروة .
فإذا كانت الحروب الصليبية لم تتعاضد مع المصالح التجارية ،
لم يترددوا في الاشتراك فيها ، وسبق أن أشرنا إلى موقف
البنديقية من الحملة الصليبية الرابعة في مستهل القرن الثالث
عشر ، ولم تغير هذه السياسة حتى أواخر العصور
الوسطى .

على أن أحداث الشرق الأدنى بلغ من سرعة تحركها في
القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ما جعل القسرب يندرك
لتفاهم الخطر الإسلامي على ما تبقى من الواضع المسيحية في تلك
الأرجاء ، بإصاف إلى ذلك شدة الاحتساص فيما يهدد شرق
أوروبا ووسطها من زحف المغتائبين .

ومن هنا ، ومنذ القرن الرابع عشر ، يبدأ الدكتور دراج في
معالجة تطور العلاقات بين الممالك والفرنج ، وقد جعل المؤلف
كتاب في ثلاثة أقسام :

القسم الأول ، وهو يؤلف للفصل الأول في هذا الكتاب ،
ومعالج طبيعة العلاقات بين الممالك والفرنج .
والقسم الثاني ، ويشمل الفصول ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ويتناول

بمعالج هذا الكتاب مرحلة حاسمة في تطور العلاقات بين
الشرق والغرب ويتناول دراسة الفترة الأخيرة من الحروب
الصليبية ، وما ترتب عليها من آثار سياسية واقتصادية . فما
وقع من الأحداث في القرن الخامس عشر الميلادي ، غير مجرى
التاريخ السياسي والاقتصادي في الشرق والغرب بسواء ،
وأدى إلى الأمر إلى استيلاء المغتائبين على الشام ومصر ،
فبدأت بذلك مرحلة جديدة من مراحل تاريخ العالم العربي .
وكان لهذه العلاقات أيضا أهمية كبيرة فيما حدث من التكتوف
الجغرافية والنهضة الأدبية ، وبزوغ فجر التاريخ الأدبي
الحديث .

وإذا امتدت جذور هذه العلاقات إلى القرن الحادي عشر
الميلادي ، حينما نشبت الحروب الصليبية ، فلا بد من الإشارة
إلى ما حدث من تغيير في العوامل التي أثارت تلك الحروب ،
فالعروف أن البابوية هي التي نقلت الحروب العنيفة إلى
فلسطين أواخر القرن الحادي عشر . فما كان من الحروب بين
المسلمين والمسيحيين في أسبانيا وصقلية وجنوب إيطاليا
وجزائر البحر المتوسط ، وانتهزها المسيحيون حربا مقدسة ،
لم تلبث أن امتدت إلى فلسطين ، وانطلقت اسم الحروب
الصليبية ، وكانت البابوية تتطلع إلى أن يقوم بالبابوية
حكومة تيوقراطية . ولقيت فكرة الحروب الصليبية في الشرق
والغرب في الشرق ، مالم تلك أفكار (حرقوا من المسيحيين)
الامبراطورية الرومانية سنة ١٠٧٤ ، على أن رجال الدين اظفوا
أيضا قيادة الحروب الصليبية لتبرير المصالح والطامع ، التي
حدث أن انقلت مع الوسائل التي احتاروها .

على أن الجيوش الصليبية انطلقت لتحقيق أغراض مخالفة
لأهداف الكنيسة ، ومن الدليل على ذلك حرص يوهنسد
الترتماني على أن يقيم لنفسه إمارة في الشرق ، وسمى لكن
الإيطالية لأقامة علاقات تجارية والحصول على امتيازات ،
والتي تحصل بمقتضاها على منتجات الشرق مالمبار رخيصة ، وتقيم
مستودعات تجارية في شرق البحر المتوسط .

وكذلك اشتد التنافس بين المسلمين الزمنية والروحية ،
ونظمت المصالح التجارية والقومية على الاعتبارات التي سبق
الإشارة إليها ، جرت تغييرات في طبيعة الحركة الصليبية
واظفوها مكان لها من هدف ووحدة . ومن التليل على ذلك
مناشيتهم من تغيير في موقف البابوية والآن من الحروب
الصليبية ، إذ طفت مصالح البابوية الخاصة على المصالح
الدام للمسيحية ، فانطلقت من اسم الحروب الصليبية قوزاها
ما يبرز لنشاتها السياسي مع أسرة هوهشتولرن . كما أن
موقف البنديقية من الحملة الصليبية الرابعة ، وما ترتب عليها
من استيلاء اللاتين على السلطنتينية ، كان لاشك بدافس
المصالح التجارية .

وساد اعتقاد أن طرد الصليبيين من الأراضي المقدسة سنة
١٢٩١ يعتبر نهاية الحرب المقدسة ، نظير أن أوروبا لم تقيم
موجود حربي جديد مثلها حدث في القرن الثاني عشر ، حينما

فيه بالتفصيل تطور هذه العلاقات في عصور سلاطين المماليك: تلّقيد ، وبرسباي ، وجقمقن ، وإيثال وحشمقدم ، وقايتباي ، والفردي .

أما القسم الثالث ، فهو عبارة عن اثني عشر ملحقاً ، تتصل مادتها بما كان من علاقات بين المماليك والفرنج ، وإن كان أكثرها يتعلق بمدير صهيون والرهبان الفرنسكان . ومن الطبيعي أن يبعد المؤلف في القسم الأول من الكتاب ، بالإضافة إلى ما كان من الر سقوط عكا في أيدي المسلمين سنة ١٢٩١ ، في المسكر الصليبي ، والدعوة إلى حملة صليبية جديدة ، بعد أن عكف الكتاب في أوائل القرن الرابع عشر على شرح أسباب ما أصاب الحملات الصليبية السابقة من فشل ، ومن المشروعات المرتبطة بالحروب الصليبية ، ما تقدم به هنري الثاني ملك قبرص إلى البابا كلمنت الخامس ، من ضرورة فرض الحصار البحري على مصر والشام مدة سنتين أو ثلاثة فيصيب المماليك بذلك خسارة اقتصادية ، ونعاصف قوهم العسكرية فيسهل الاستيلاء على بيت المقدس ، ويتطلب ذلك استعداد أسطول بحري يتصدى لسفن الفرنج التي تحمل اللقيح والمؤن والأسلحة إلى مصر ، وينبغي ألا تشترك المكن الإيبالية المستقلة في هذا المشروع ، للارتياب في ولائها للصليبية . يضاف إلى ذلك ما لجأ إليه البابا من تهديد التجار الفرنج الذين يعملون مع المسلمين بالعزوم من الكنيسة .

على أن المماليك حاولوا تقليص الحصار البحري ، بنبذ جميع التجار الأجانب على القدوم إلى بلادهم ، والحرص على الأجسان إليهم بفتح الامتيازات وعدد المصاحبات التجارية ، على أن الإعانة أجراً فقرة غزو مصر عسكرياً ، وكان من أثر ذلك الحملة التي قادها بطرس الأول ملك قبرص سنة ١٢٩٥ لمحاربة الاسكندرية . والمطعون أنه لم ينهي مساعده الملك من ملوك الغرب وأمراته ، برغم الوجود التي بذلوا له أثناء رحلته الطويلة بأوروبا ، والتي لم يفرج منها إلا بعد من المفقدين ، وانسار الدكتور دراج إلى ماحت في القرن الخامس عشر من تحول في خطط الفرنج ومشروعاتهم الصليبية ، فلم تصمد العلاقات فاصرة على المماليك والفرنج ، بل اتسع نطاقها حتى شملت المسلمين والمسيحيين . فمن جهة الفرنج دخلت عوامل جديدة في تطور هذه العلاقات ، منها التجراء الفريج في عمليات التخريب بالوقائي القصرية والشامية ، لشل الحركة التجارية ، واشتراك القبارصة والكتان والابستارية في أعمال القرصنة ، ومنها المحاولات لضم الحجة إلى الكنيسة الكاثوليكية كيمسا سهم في محاربة مصر ، أثناء نعرها للهجوم من جهة الشمال ، يضاف إلى ذلك ما كان من اشتداد الروح الصليبية في اسبانيا في القرن الخامس عشر ، ومحاولة القضاء على مملكة غرناطة الإسلامية ، واشترك البرتغاليون في المشروعات الصليبية ، أما في الوصول إلى الهند والحجبة ، للقضاء على سلطان المماليك السياسي والاقتصادي .

ومن الطبيعي أن يتأثر العالم الإسلامي ، بما يدير له من مؤامرات ، ويعد له من مشروعات ، وقد توافر للسلاطين المماليك الموارد المالية ، المستمدة من التجارة الشرقية والاخصسكات فضلاً عن الفراج والكوس والرسوم وسائر الضرائب وتخصص جانب كبير من هذه الأموال للادراك منه على الجيش المملوكي ، الذي اشتهر بالكفاية العربية والفروسية ، ووجوده التدريبي ، والتهارة في استخدام الأسلحة ، فاعتمدت مصر زمامة

العلماء العربي والفلك وجرت محاولات لتأديب الفرصان ، والاستيلاء على جزيرة قبرص وروسي ، والأفادة من النزاع والنضال المستمر بين الإيباشي ودول القراة الإسلامية .

ولما تعرضت مملكة غرناطة الإسلامية لتهديد المسيحيين في اسبانيا ، نهضت الدولة المملوكية لمساعدتها بتل ما في رسمها من قوة ومال ، فاشتدت روح الوحدة ، والتضامن العربي ، واجتباب الشروعات الصليبية .

على أن الاخطار التي تعرض لها الدولة المملوكية في الداخل لم تقل خطورة عن الاخطار الخارجية ، وتتمثل في التجار الذين يرددون على مصر والشام أو يقيمون بها ، وفي القضاصل الذين يشرفون على التجار باليمن والشور ، والذين لهم حرية الانتقال في أنحاء البلاد ، وكانوا مونا للبابوات وملوك الفرنج ، وفي الرهبان الفرنسكان ، النازلين بالاراضي المقدسة ، الذين اصبوا مدعاة للقرعة الصليبية ، ومن أعصاهم تسيير الاتصال بين البابوات وملوك الفرنج من ناحية وملوك الحجة من ناحية أخرى عن طريق الرهبان الإيباشي بالقديس ، ومتمر جبري اغتال السفراء والرسول لدى ملوك الحجة ، فصاروا موضع رية المماليك ، وقد نشب النزاع بينهم وبين اليهود المسلمين على بعض المواضع المقدسة ، إلا أن كان لهم كنيسة ودير محصل صهيون ، وشترك معهم في نفس الباء اليهود الذين حصلوا التيو الذي اعتبروه مثنى الملك داود فأسرعوه من الفرنسكان ولم يلبث أن تحول إلى مسجد سنة ١٤٥٢ ، واشتد النزاع بين هذه القفاص على املاك هذه المواضع ، ووجه الحجة في هذا النزاع عاكان له من صفة سياسية ، من حيث تدخل السلاطين في شؤون الفرنسكان ، لما كان لهم من اتصالات مربية بطول الفرنج والبابا وملوك الحجة ، ومعالجة الفرافسة .

وأولاد الدكتور دراج في القسم الثاني لتفصيل العلاقات بين المماليك والفرنج ، في عصور سلاطين المماليك في القرن الخامس عشر فاشتر إلى استمرار غارات القبارصة والكتانيين على سواحل مصر والشام حتى زمن برسباي وما اضلعه السلاطين من اجراءات منها امتياز الأجانب مسؤولين عن هذه الاعمال ، وفرض الفرامات الباهظة على التجار ، وتعديد اقامتهم ، ثم بجد نعمة ، فتعود توجيه الحملات للتحق قبرص ، فتم الاستيلاء عليها زمن برسباي ١٤٤٦ ، فاشتدت بذلك روح الجهاد وازدادت روح الكراهية للفرنج والفرنج والفرنج من الاملاك بين الفرنج والمماليك ، أما تتمثل في التواحي التجارية والحركة الصليبية وحركة الجهاد العربي . وأطراف هذه العلاقات من جهة المسلمين : الإمارات الإسلامية في الاندلس ، الإمارات الإسلامية في شرق افريقية ، الدولة العثمانية ، الإمارات التركمانية ، فضلاً عن الدولة المملوكية ، أما الناحية الصليبية فيمثلها الممالك المسيحية في شبه جزيرة ايبيريا وأهمها البرتغال وارجون وهشانة ، فضلاً عن البابوية ، والبنادقة والجنوبيون والابستارية في روسي ، ومملكة قبرص ، والحجبة ، يضاف إليها القوى التي يستثمون إليها في البلاد الإسلامية ، ومنها الرهبان الفرنسكان في الاراضي المقدسة ، والتجار والقناصل وعوالحجاج والامتيازات التجارية .

وصرح الدكتور دراج في القسم الثاني من كتابه أن يتنبع ما يربط بين القوى الصليبية من علاقات ، وأن تكشف عن الوسائل التي استخدمها الصليبيون لتتربى بالوقاي الإسلامية ، وظفر

وعلى الرغم مما تعرض له مصر من الاخطار والاضرام من القوى العداية ، فإن ما اقترحه من العرض على توحيد كلمة العالم الاسلامي وثقله ، وميادنها الى مساهمة الممالك والامارات الاسلاميه ، التي عرضت لهجيات الدول السبعه في اسبانيا والعجينة ، وساعدتها للقوة الثمانية اول الامر ، كل ذلك جعل مصر وتوابعها هدفا للسياسة المصفوية من قبل (البريين ابتداء قطع موارد مصر الاقتصادية في الشرق ، ولا ذلك مصر .) سياسة الشياطين ، وقد كان القوي كبير الامل في الانضمام على البرهانيين ، لو لم يحرك العشائون ضده . . ان كان القزو العشائى عام ١٥١٦ مفاجئة له وللفرج سواء . قالت السيادة على الاراضى المنسبة الى الدولة العثمانية الى كان لها من اسباب القوة والعظمة مامسكتها من آن تلف ازاء الفرع ومطامعهم الضخيمة ، واذا ادعاءات الرهبان الفرنسكان ، موقفا أكثر صلابة ، وتشد حيزما من موقف الدولة الملوكة .

الدكتور السيد الباز العرينى

مصلحتها الخاصة ، برغم نفاقها بمساندة السلطان الملوكي ، وموقف اليهود ، وحرس المترجمين في السلطنة الملوكية بفضل ماكان لهم من نفوذ واتصال بالسفراء والحجاج والرحالة على خدمة المصالح اليهودية ، فيسروا لتيود الاسيلاء على القيو بنتائج قيمة ، منها ثقل سياسة المدن الاطالية وخرصها على « بدير صهيون » ، فضلا عن معالة الفرنج سنة ١٥١١ ، حين بواظ طرق يروى كبير التراجمة مع ملوك الفرنج ، فسكانهم باحوال الدولة الملوكية ، وهجز السلطان القوي عن تجهيز حملة بحرية ، وجاز السواحل من التحصينات الحربية ، ومن هذه النتائج ماكان من الفاقة البرفانين من جهود الميسوى المسيحية المختلفة ، بالاتصال بالاسبانية وبالأحياس ، فواصل الاسبانية الفرصة في البحر المتوسط ، ويهجم الاحباش بمساندة البرفانين في نشاطهم بالمحيط الهندي والبحر الاحمر ، وتحويل مجرى نهر النيل ، ومنعه من الجرف على ارض مصر ، وبماض الى ذلك ماجرى من كشف الدور السياسى والعسكري الذي قام به الرهبان الفرنسكان بدير صهيون ، وانعاشهم بالقوى العادية للسلطنة الملوكية ، ونقل صورة عن الاحوال الداخلية للبلاد الى هؤلاء النسيس .

الشقيذ الجبرى فى الموارد المدنية والتجارية

تأليف : الدكتور فتحى مصطفى عيل والى



مشابه :

١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٣٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

١٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢١ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٢ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٣ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٤ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٥ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٦ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٧ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٨ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٢٩ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

٣٠ - كتاب « شرح فى القصة الفصلية الاطاليسية

الماء اليد manus injecto » التي يفتضاها كل المدين يحضر عدته أمام القاضي ، ويسمح لكل شخص بالتدخل لوفاء الدين ، أو لثلاثة أي ادعاء ضد التنفيذ على المدين ، فلا لم يحدث هذا الإدعاء أو ذلك التدخل كان للمدين - دون حاجة لأي قرار من القاضي - أن يأخذ المدين لنفسه لديه ، وأن يملأ به ما يشاء . فله أن يجسه مقبداً بالأسلحة في أي مكان براه عدة غيره يوماً ، فإذا انقضت مدة الحبس دون أن يقوم المدين أو غيره ماؤواها كان للمدين أن يفتقه أو يبيعه كرفيق في الأسوار !

وقد أدى اتباع هذه الإجراءات إلى الإضرابات المتتعبة في روما فصدر قانون « بوتيليا Potelia » في القرن الخامس يخفف منها إلى حد بعيد . وبمقتضى هذا القانون حرم تقييد المدين بالأسلحة ، وإبطال الحق في بيعه أو قتله ، وأصبح حق الحبس في منزل الدائن مشروطاً بصور قرار به من القاضي !

لم صدر قانون « جوليا Julia » الذي أنشأ قاعدة اطلاع سراج المدين في حالة تخليه عن جميع أمواله لذاته !

وفي التشريعات الحديثة أصبح الإكراه البدني كقاعدة عامة غير مشروع ، ومع ذلك ما زال - في صورة مهذبة - كوسيلة للتنفيذ في تشريعات بعض الدول العربية كالعراق رقم ٣٠ لسنة ١٩٥٧ في العراق الذي ينص في المواد من ٨٣ - ٩٦ على حبس المدين . في حالة عدم الوفاء ولكن في سجون الحكومة لا في منزل الدائن . كذلك قانون المرافعات الكويتي الصادر بالمرسوم الأميري رقم ٦ لسنة ١٩٦٠ قد نص على الحبس في هذه الحالة بأوامر من ٣٠٤ - ٣٠٦ منه .

أما في مصر فلا يوجد في المواد المدنية المدفوعة على هذا الإكراه البدني إلا بالنسبة لمدين النفقة ، وأجره الجفان ، والرهان والمسكن . وهناك أيضاً المادة ٥٠٥ « من قانون الإجراءات الجنائية التي تنص عليه في حالة عدم الوفاء بالقرضات التي يحكم بها للدولة فضلاً عما يجب أدائه لها من المويصاف والمصرفات »

وقد أصبح الدولة - بوجه عام - هي التي تقوم بإجبار المدين على الوفاء بدلاً من الدائن ، بما لها من سلطة تنفيذية . وهذا ما يسمى « التنفيذ الإجباري على المدين » لتمييزه عن التنفيذ الاختياري « الذي كان يقوم به الدائن قديماً »

وأوضح المؤلف في تناوله عقبات التنفيذ في التشريعات المختلفة أنه كان على التشرع أن يراعي أمرين صافحين .

١ - مصلحة الدائن في تنفيذ فوري وسريع لنفقه . وهذه المصلحة التي تطالب ألا يليها المؤلف الكلف بالتفصيل « المحضر » بالإلا إلى اعتراضات المدين أو سواء .

٢ - العدالة التي تقتضي ألا يسمح بإجراء التنفيذ إلا لمصاحب الحق فيه ، وعلى المدين ذاته . وبالتالي تتطلب السماح للمدين أو الغير دائماً الاعتراض على شرعية التنفيذ قبل بدئه أو قبل إتمامه حتى يثبت حق الدائن فيه على وجه التأكيد . وهذا الاعتراض من المدين أو الغير يكون بوسيلة خاصة ومستقلة عن التنفيذ .

وكانت التشريعات القديمة - كالتشريع الإلاني والتشريع الروماني - تنطب أحد الإختبارين ونقصي بالآخر ، بمسكى

التشريعات الحديثة التي دامت الإختبارين معاً .

ولقد ارتبطت مصر بالقانون الفرنسي باعتبار أن قانون نابليون كان المصدر الرئيسي لتشريعاتها حتى سنة ١٩٤٩ حين ألغيت الحكم المظلمة ، والإختراعات عموماً ، واستبكت مصر بزمج التشريع فيها فصدر القانون المدني وقانون المرافعات في هذه السنة من وضع فقهاء مصريين ، وبمقتيات فقهية عربية بحتة ، ولم يتبدل باللغة الفرنسية ، وإنما اقتبست من اللغة الأجنبية عموماً به . وتعتبرت التشريعات الإسلامية مصدرها وليسيسياً من مصادرها . وتبعاً لهذه النهضة الجديدة توجهت بعشرات مدجنة لمراجعة القانون المقارن في ألمانيا ، وإيطاليا ، وإنجلترا ، وأمريكا . ولقد أثار ذلك في الفقه المصري الحديث .

ولقد كانت دراسة إجراءات التنفيذ محل عناية شديدة من الفقه المصري لما لها من أهمية خاصة ، وما يكتنفها دائماً من صعوبات عملية تشعبت خلف أمائها القاضي ، وصاحب الحق ، ومن عليه الحق أو من ينشد على أمواله ، والقائم بالتنفيذ ، بقف أمائها كل هؤلاء حياري نقرا لغوي النص ، أو سكونه ، أو عدم استيعابه لكل عقبات التنفيذ على اختلاف أنواعها .

وهناك فقهاء مصريون أصبحت مؤلفاتهم مرجعاً أصيلاً في داخل وخارج الجمهورية العربية المتحدة أمثال أبو هيف وحامد فهمي والشمساوي والشرافوي ومزي سب . وأحدث تلك المؤلفات جميعاً الكتاب الذي نحن بصده . ويعتبر هذا الكتاب دراسة جديدة ، غير مسبوقه ، لقواعد التنفيذ الجبري نقرا لمصائمه الحديثة التي تعيل بها :

أولاً - نهج المؤلف في كتابه - كما جاء به في تقرير لجنة الجائزة - « مهجا خاصاً لم يلتزم فيه تسلسل الإجراءات كما يحدث في جميعه المرافعات » ، وإنما اهتم فيه الجمع بين التنظيم الشبكي من حيث الخوض منها ، والأيسر الذي تقوم عليه ، وإن تخلطه المؤلف التفاضلية باختلاف الأحوال . وميزة هذا النهج ، فضلاً عن طابعه العلمي ، أنه يبرز الأحكام المشتركة في المحرر والبيع بين مختلف طرق التنفيذ ، والتي كثيراً ماغلطها إذا ما عالج الباحث إجراءات التنفيذ كلها بالنسبة لكل طريق على حدة » .

ثانياً - ولا شك أن هذه الطريقة الفريدة مكنت المؤلف من وضع قواعد نظرية وعملية عامة في إجراءات التنفيذ تبسلاً أكثر وضوحاً ، وسهولة للقاضي والمهام والقصور على السموه حتى لو لم يرد لها نص خاص في القانون .

ثالثاً - تاصيل المسائل القانونية في التنفيذ ويتبين منمن الإطلاع على الكتاب تمام المؤلف تماماً كاملاً - كما جاء بتقرير اللجنة أيضاً - « بلفه المرافعات الإيطالي ، وإحاطته أحاطة شاملة وأية بالغة والفصاء في فرنسا ومصر مما ساعده على إخراج الكتاب في هذا المستوى العلمي الجدير بالتقدير »

وبعينا أن ملفت النظر هنا إلى أن الفقه الإيطالي في التنفيذ متقدم في الوقت الحاضر من مثيله في البلاد الأخرى ، وخاصة الفقه الفرنسي الذي كان ولا يزال مصدر تشريعاتنا ، والتي جمد منذ سنة ١٩١٥ ، أي منذ الحرب العالمي الأولى بتوقف عن النمو .

ولا مبالغ إذا اعتبرنا هذا الكتاب القيم مساهمة كبيرة في نهضة فقهية جديدة تقوم على أكاف ففهاتنا الشبان الذين سكونون في جد ، وإمانة ، ومثابرة على تأكيد المادية الخاصة

للغة المصرية الثامى ، المتطور ، المستقل عن اللغة الأجنبية ، بل والواقف بجواره على قدم المساواة .
ول هذا قالت لجنة الجائزة .

« وما كان كتاب حديث العهد بالبحث القانونى كمؤلف كتاب التنفيذ الجبرى ان يسلك هذا النهج المستحدث ، غير المتسوق ، فى بحث موضوع من أدق الموضوعات ، وتزدهر المحصلة



هاروت وماروت (مشرحية)

تأليف : على احمد باكثير

بالمشكلات لو لم يكن مالكا لزعم الموضوع مسيطرا عليه سيطرة تامة ، ولو لم يكن يتمتع بتعصب موفور من القدرة على التفكير المنطقى ، والبحث العميق » .

ولذلك قررت اللجنة منحه الجائزة باجماع الآراء من جدارة واستحقاق .

محمد عبد الرحيم عنبر

لعمري وهو يعيش فى التاريخ أو فى ذلك التراث . وهو فى كلا الحالتين يقدم لنا تفسيراً جديداً للتاريخ أو للتسرات على السواء . ومشرحية اليوم - فيما يبدو لى - تتبع المنهج الأول فالفكرة فيها عمرية بكل معنى العصرية ، وليس التاريخ فيها أكثر من إطار شكلى عام ، ولا أهمية مطلقاً لمدى صدق وقائمه . فكل ما فى المسرحية من ذلك الماضي السحيق هو أسماء شخصياتها وأحداثها لروايات تاريخية هي أقرب إلى التراث الشعبي منها إلى التاريخ الصحيح . وهذا ما قصده من الصفات المؤلف جوهره بفتح أسطوري . وهو فى هذه الكرة يشغل عنه فى مادة أوديب ولي سر شهزاد ، حيث كانت الأسطورة قائمة من قبل ، كل فحداً لم يفسدها ومدلولها ، وكانت مهمته فيها هو توجيه تلك الأحداث « والتفسيرات » بما يغير من ذلك المدلول القديم لا أن يفسر الأسطورة فى مجملها تفسيراً أدبياً جديداً ، والتجديده التى يبنى الالتفات إليها هنا هي خطوة « الإلية » فى اتجاه مثل هذه الأعمال الفنية . صحيح أن استعصاف الكرة جهد شاق وتحتاج خلال ، ولكن العمل الفنى ليس مجرد فكرة ، وليست المسرحية فكرة فى قالب مصرى ، والا تحيكمت الكرة فمثلاً فى الشخص الشخص الحرجية وفى المؤلف وفهمتها نفسها بشكل يجعل هذه الشخصيات والكواكب مجرد أدوات لنقلها ، والقول . الإلية . لا لا تلزم الإنسان فى هذه الحالة إلى الخبرة العرفية التى يعرف بها كيف يكتب الحوار ويقيم الشخصيات فى فصول ويعبره الشخصيات

وما من أحد يشك فى مقدرة الأستاذ باكثير فى حرية المسرح ولكن آراءه لورث فى تلك الإلية ؟ أن أبرز ما يكشف لنا عن هذه الإلية فى العمل المسرحى أن ينفذ هذا العمل عنصر الحرية ، وأعطى بذلك أن تفسر أن الشخصيات حين يتحركون وحسين تتحدثون إنما يتحركون ويتحدثون بإرادتهم وبدوافع كامنة فهم ، أو هكذا نبين أن يبدو الأمر . لابد أن يشعروا الشخص بوجودهم الطبقى حتى تظفر قسيتهم باهتماما وحتى يثيروا انفعالات بهم وبقيستهم . وكون هؤلاء الشخصيات تاريخيين أو أسطوريين لا يبرر التباين بيننا وبينهم ، فمن مثالب المؤلف الكاتب المسرحى ومن منظور عمله الفنى كذلك لابد أن يكون التاريخ إنسانياً بكل ما فيه من عناصر الحقيقة والأسطورة . وإبراز هذا المعنى التكاملى للتاريخ وللأسطورة رهن بقوة حس الكلاسيكيات المعاصرة الوجداني . وعند ذلك ثلاثى الفواصل الزمنية بين الواقعي

هذا هو المؤلف الثامن والعشرون من مؤلفات الأستاذ على احمد باكثير ، التى تزيد اليوم على الثلاثين . وقد سبق أن تعرضت فى الدراسة فى بعض كتبه لمعلمين رئيسيين من أعمال الأستاذ باكثير هما « مقالة أوديب » و « سر شهزاد » ، ولعل هذا ما يساعدنى اليوم على فهم عمله فى مسرحية « هاروت وماروت » التى فازت هذا العام بجائزة الدولة التشجيعية ، وبروز لى الحديث عنها . على أن ثلاثى هذه المسرحية ليست كمثل كل فاردى فوجده بها مطبوعة فى كتاب ، فى صيف عام ١٩٥٩ التقيت بالأستاذ باكثير - على غير ميعاد - فى يوم سعيد وكان ذاك قد فرغ من الإعداد لهذه المسرحية وشرع فى كتابتها والقول « الإعداد » وأعطى بهلا مجرد وضع نطق للمسرحية قبل كتابتها بحسب بل الأهم التاريخى والظرف التاريخى لتدور فيها أحداث المسرحية . أجل ففكره فى كتابته هاروت وماروت أحداثها فى مقالة بابل . ومع أنه المشرحة لآخر الأمر لا تربط بالتاريخ كثيرا وإنما تستمتع جوا من الأسطورة . لأن مادتها الأولية كانت تحتاج إلى مراجعات كثيرة لتمثل الظروف الملائمة تمثلاً سليماً . وربما تحدث إلى المؤلف أملاك يشوه مما يشغل ، وربما شرح لى فى أجمال ما كان يهدف إليه من كتابة هذه المسرحية ، ولكن لمعنى - ومطردة - لم أحسن الانصات إليه ، فلما لبثت أن نسيت كل شيء من حديثه - إلا عنوان المسرحية بطبيعة الحال .

وقد يكون من الصن - من وجهة نظر معينة - أن تعرف من صاحب العمل الأدبى مالاً يهدف إليه من عمله ، بغضه الأعمال الروائية التى لا يخلو الأمر من أن تكون أهدافها واضحة منذ البداية لمؤلفها ، ولكننا - من جهة أخرى - نحسن صنفا عندما لا نستمتع لشئ من أفكار الأدبى من عمله ، فافكاره خاصة به ، وليس بيننا وبينه إلا عمله الفنى فى شكله النهائى ويمكن من اختلاف وجهة النظر فى هذه المسألة فإن معرفتنا العامة باتجاه المؤلف من خلال أعماله الفنية الأخرى ، كافية لأن تجعلنا نتمسك طريقنا إلى مسرحيته هذه . والحقيقة التى تبنت عندى أن الأستاذ باكثير يعرف جيداً كيف يولد موضوع من التاريخ ، أو لنقل أنه يعرف كيف يختص موضوعه فى التاريخ . وهناك منهجان لهذا النوع من الكتب ، فاما أن تبرز الفكرة فى ذهن الكاتب ، حتى إذا ما أراد تصويبها فى عمله الروائى التمسى لها من التاريخ أو من التراث الشعبى الإنسانى الكافة التى يجسمها فيها ، ولما أن تبرز الفكرة فى

والتاريخ ، وعند ذلك يبدو التاريخ كما لو كان قطعة من العاصف بكل وقائمه وشخصه . وهذا هو البرر الوحيد للبحث في الماضي والتعليق على الحقيقة الإنسانية في طوايا التاريخ : أن يبرز كل التاريخ كما لو كان حاضرا .

ولا احسب هذا المعنى يفسد عن كتاب مسرحنا الذين سجلون في التاريخ او في التراث الانساني ، ولا اشته غيب في كتابنا الاستاذ باشير . وهم من اجل ذلك يحاولون دائما ان يجعلوا للماضي صورة تنكس الحاضر . وفي « هاروت وماروت » كان الماضي يتحرك في إطار واضح من « المصرية »

أيعني هذا أن الأستاذ باشير قد تجنب خطوة الآلية . ونجح في أن يجعل شخصوه التاريخيين او الأسطوريين مصريين ينادي معنى الكلمة ؟ أترامح تحركوا في إطار ذواتهم الخاصة بفرادتهم الحرة ودوافعهم الشخصية ؟ ذلك أن خطر ما نواجهه في العمل المسرحي هو استلخ الفكرة فيه من الشكل ، عن المادة . فلذا حدث لنا سلف البرر لتجوير الكاتب في التاريخ ، وكان الأولى به أن يعرض فكرته المصرية في إطار من الواقع المصري ذلك .

وفيما نحن نلعد رأينا فيما صنعه الأستاذ باشير في مسرحيته ينبغي علينا أن نتعرف على المسرحية ذاتها . وقبل هذا وذاك لا بد أن نلتفت إلى حقيقة أخرى مهمة كذلك في اتجاه كتابنا ، وهي غلبة النزعة الدينية عليه . ولست في حاجة إلى أن أقبه إلى وضوح أثر هذه النزعة في مؤلفاته الأخرى . ولا غير على الإطلاق في أن يكون منا كتاب منشور . على جانب الدارسين - يبرزون لنا في أعيننا حقيقة التدين وحقائق الدين والتاريخ الروحية للإنسان . ذلك أن دراسة المسائل الدينية كثيرا ما تلف بنا عند حدود بذاتها لا تتعداها ، وهي وإن أغضب البعض في مجموعها فإنها كثيرا ما تعجز عن إرضاء الوجدان . حدث هذا في دراسة الآلة التي لم تستطع تلبية ما في التاريخ الروحية . وعند ذلك يبرز لنا من خلال ذلك التفسير الوجداني لمسائل الدين ما لا يجرؤ على مواجهته بالعقل والعلمانية الموضوعية . فالمعلم الذي الذي يجلو لنا بعض حقائق الدين أو يضيء مبادئه عمل لازم للحياة ، ولكنه أن يكون أيسر الأعمال إذا كان وراثة فإن قبل أن نكون أسنانا دينيا .

واعتقد أننا الآن بتقرير هذه الحقيقة نكون قد اقتربنا مرة أخرى من مسرحيتنا من زاوية أخرى تكمل منظرة العام .

ومسرحيتنا مصدرة بالآلة الكريمة : « ولا قال ذلك لللائكة التي جاهدت في الأرض خليفة » قالوا أتعلم فيها من يفسد الدنيا ويسلك الدماء ، ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك . قال إني أعلم ما لا تعلمون . وعلم آدم الإسماء كلها ثم عرضهم على اللائكة فقال يتوسلون باسماء هؤلاء أن كتب عادلين . قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا ، إنك أنت الحكيم . قال يالدم أنتمهم باسمائهم . فلما أتاهم باسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السموات والأرض وأعلم ما بين يدي وما كنتم تكتمون .

وهذا المصدر يوحى إلىنا منطقة الإطلاق إلى صدر متنها الأستاذ ناشر ، وربما توحى إلىنا كذلك بالآلة البصمة للمسرحية أو يهدأها ، ولكنه قبل كل عذا وذلك يضع أيدنا على حقيقته . هي أن هناك صيغة قرائية لغسية من قضايا الإنسان ، وأن هذه المسرحية تفسير جديد لها . ولكن ما هذه القضية ؟ في ظاهر الآلة احتياج اللائكة إلى أن يكون الإنسان - على ما يائيه من فساد وسفك للدماء - خليفة لله في الأرض ، فهم

يحسون بالفصليتهم على هذا الإنسان وحتمهم في هذه الخلافة ، لأن كل حياتهم نسبح وتقديس لله ، وطهارة وإبتعاد عن العصية لكن الله خلق الإنسان وأودع فيه المعرفة بيده أحق هذه الخلافة ، ويوجد مصيبتها هي وسيلته الوحيدة إلى معرفته الصحيحة بالله

الآن فنحن أمام « التجربة الإنسانية » أي تجسروا أن يكون هناك إنسان بكل ما أودع في الإنسان من قدرات وإشواق ، وفي مقصدتها الشوق إلى المعرفة والقدرة على تصيلها . والإنسان وحده ، بتربيته الخاصة ، هو القادر على أن يجتاز التجربة بنجاح ، وكل ما يلزمه لإحراز هذا النجاح هو أن يعرف حدوده ، فيتوقف في اللحظة المناسبة ، ولا يجعله الغرور يقدره على تجاوز الحد فيها .

وهنا يبرز معنى « التوبة » ، فهي آخر كلمة تقال في هذه التجربة ، حين تكون الحدود قد انصرفت للإنسان ، وتكون العصية الصحيحة بالله ، المعرفة التي هي نتيج الخبرة والعلمانية والكشف ، لا المعرفة التلقائية ، كعرفة اللائكة - تكون قد استقرت في التوسن

ومن هذا الوجه ففصل الإنسان عنه الله اللائكة ، فالصبر في اتجاه واحد ، وبؤية تبه واحد دائما ، ومن منظور واحد دائما لا يمكن أن ينتج عنه أي نور . ولكن عندما تشعب الطرق وسياك ، وتختلف المنظورات ، يكون اختيار الطريق الصحيح والمنظور السليم أمرا غاية في الصعوبة . وهذا شأن اللائكة والإنسان . فالعبرة النهائية المتأخرة متاحة لللائكة ، لا لفصل لهم في شيء منها ، إنما الإنسان فلهذا خلق ليقيمه ، ليظهر صفة مصيب أخرى ، وسبب عكس بين الخطأ والصواب ، ولكنه حصل من خلال هذا معرفته النهائية

وفي إطار هذا البرر ، فذكرت المسرحية . فقد فشا بعض اللائكة أن يجتازوا التجربة الإنسانية ، لكي يشبوا أن سقوط الإنسان راجع إلى ضعف إيمانه ، وأنه غير جدير بخلافة الله على الأرض . وفيها هاروت وماروت وعزرائيل إلى الأرض ، بعد أن ركب فيهم طبيعة الإنسان وشهوته ، لكن عزرائيل أجمل من التجربة منذ البداية ، وآثر أن يسلم بحقيقة الإنسان وأجلته ، وصعد إلى السماء معلنا رغبة التجربة .

أما هاروت وماروت فقد بقيا على الأرض ، واتاحت لهمسا الظروف أن يتولى منصب الوصي بين الناس في مملكة بابل التي كانت تحت الاستقام . ولعلمها سارا في الناس في البداية سيرة حية ، ولعلمها دارسا عليها الشاق . أي القضاء بين الناس - بكل نزاهة ، وتكتها منذ البداية كذلك قد ابتلي بهاء فهرمان القصر اللهب ، التي نتجت في أفراد هاروت وطرته معها في الخطيئة ، وكذلك نتجت لللكة « إيلات » من نسيبها وصاروا يتبنونها رغم ما عرفت به هذه الملكة من فساد في جها تزويجها الملك - بعل ، الذي تزوجت منه القرارة لسلام بين قومها وقومه في مملكة الرعاة . ولا كانت العز ، أخت الملكة إيلات ، تريد بيجالها أن تأسر قلوبها أهل بابل حتى يولوجهاها للناس ، إلا الذي دعا إيلات إلى مجازاتها في هذا الفسار . لكن تبهر إيلات فغضب زوجها وأحدث بينهما خلافا . وحين أرادوا أن يمتكنا في زواجها دعا تكترا ولعبا إلى القاصيين هاروت وماروت كي يفصلا بينهما .

لو أنها كانت خطأ مائلا ، ولكننا رأينا المكين يستعملان ،
وإذنا كذلك تسقط ، وإذا بهرس ، الإنسان الطيب المؤمن
بالله ، الذي لا يتكبر الفصية ، هو بطل النهاية ، ويطرئ مستقبل
الإنسان أو لسان المسكين ، في الوقت الذي لم يحن فيه
هرمس هذا شيئا جوهريا في صلب المرحلة ، ولم نره يصر في
حياته بأي تجربة أو حدث ، صحيح أن في السجبة أيقظا دراميا
يمتاز بمتعة في جرثومة الاكثرة وصدور الانسان ، وهذا وحده
يفسر في صورة المرحلة بالكنس عن فصح الانسان ، لكن القرب
- حين نترك التجريد الى الفعيليات - أن يكون ذلك الانسان
الصاعد نحو السماء ونحو مستقبل الانسانية هو ذلك الانسان
الذي لم يخاص فط ، ولم يتركب فضيلة أو يورث في حقيقته
التي لم يتعلق في نفسه النحوس ، وعندنا يتكرر عن الانقياس
الدرامي . وإذا استقبل صورة مفارقة في التناؤل ، لأن رمزه لم
يكن سوى ملاك من بنى الانسان هو هرمس الذي لا يمكن أن
يقتل خبر الضموم الغرائي .

لكن الفاسيين الخوفيين بإيلات الملكة قد فتنا بإيلات المتكررة ووجدنا فيها عوفاً من الملكة التي تسبها كل التوبة - وانها لم تفرحوا بها طاقلاً بل يحكمها لها كل زوجة - وتزورها بإيلات لكنها تمنع عليها لشدة تعلقها بزوجة - وانها ليبدان عندئذ في نفسها الكريمة هل تستعجبها الى مضيقها - وحين يتصور تزوجها سوايان بها قلته - ويقعنا معها في الضيعة الواحد بعد الآخر - ولتكنها بكشأن لها كذلك عن سرها - كيف ينام ليس من البشر - وإن استعملهما الضود الى الساء والهوى منها في غلمة عين - وانها لتسرهما بتبنتها حتى تحصل منها على السر الاجر - وانها بصورها على هذا السر لتدول الضود معها الى الساء - فتصعد ولا يستطيعان مع الضود - فلقد افقدنا علاقتهم بالساء وانماها في العودت حتى فقدنا ذلك السر - وحين قتلا زوجها الملك واحسبت بالاحشة تربت بها فزجرا في سجن البرج - برج بابل - الى ان كان جنها قد نناه للضود منه الى الساء - وهنا يظهر لها الانسان الطيب الكبير - هرمس - فيستغفر لهما ويطلب منها التوبة الصادقة - ويهب عزراييل ليخبرهما ان عواهنه الثلاثة قد ادركوا بقى قيمة الانسان مدعوا من افروا من سواطهم - وان الله يخبرهما حين طلب التوبة - وعذاب الآخرة - فيمنعهما هرمس باختيار المذاب الاول - اما بإيلات فقد حسنت الناس ليهنوا معودها في والجنس الى الساء عطفة لها قد صارت الهة - لكن الجنه يوجبسون خفة فيصعد في يفرحها كل تطهرتها ولكها لا تعود - في اذوب نفسه بكون جنود مملكة الزاعة قد داهوا الدينه اسماً ليل - واماوال الضود في احلها - ويتهين هرمس الى الله ان تغلب

بعض المصرية في المسرحية وان تكن أحياناً مفردة في القدم ، فالمصرية اولى ان تبرز لي في المضمون الكلي للمسرحية لا في لغة حوارها .

ومهما يكن من شيء فاني قد اجتهدت قدر طاقتي في تفهم هذا العمل الأدبي ، ولا اشك بعد في أن تكون لغيري وجهة نظر أخرى فيه ، وإني لأعود فأكرر أهمية اتجاه الاستناد بالكثير الى المفاهيم الدينية التي تربط بعقيدة الإنسان في الوجود ومعموره ، ومحاولة تجسيم هذه المفاهيم في أعمال أدبية فتجعلها وتتميزها وتوطد لها في نفس الإنسان .

الدكتور عز الدين اسماعيل

الكتاب المدرسي

فلسفته . تاريخه . أسسه . تقويمه . استخدامه

تأليف : د. ابو الفتوح رضوان - د. عبد الحميد السيد د. محمد الهادي عفيفي - د. محمد احمد الغنام



وتكثيف بين المركزية العلمية ، وبين القومية والصالية ، وبين النشأة القومية والاتجاه نحو الوحدة العربية .
وفيما يخص المؤلف من هذا كله ينتائج ومواقف جديدة في كل قسم من الأقسام السابقة .

مثال ذلك أنه عند مناقشة حرية الفكر في الكتاب المدرسي ذهب إلى أن « حرية الفكر هي من الحقوق المقدسة للمؤلف ، فلما كان المؤلف هذه الحرية في إطار الموضوعية العلمية ، مع مراعاة في الحقيقة وحسن النية ، وشمورا والروابط التي تربطه بالوطن والامة إلى غير ذلك مما ينبغي منه خطه الانحراف والشمورة ونحوها ... وأيا ما كان الأمر فيجب أن تفرق السلطات بين أمرين المهمة العلمية وتفسير العقيدة العلمية . فالمهمة العلمية هي من حق المؤلف وحده في غير إطار الآا إطار تفسيره العلمي ، أما تفسيرها فهو كذلك من جهة ولكن في إطار الاتجاهات القومية والإسانية » . وبعد أن يناقش المؤلف العلاقة بين حرية الفكر في تأليف الكتب المدرسية وبين الديمقراطية فلسفة اجتماعية يعود فيؤكد أن « حدود حرية التفكير هي قيم المجتمع وأهدافه .. فهما أخطا للتفكير العنان فهو مقيد أولا وأخيرا بأطار هذه القيم والأهداف ، لا ينبغي له أن يخرج عنها ولا يكون له هدف إلا يحسن طريقة الحياة في المجتمع ويطورها بحيث تكون أكثر انطباعا على هذه القيم والأهداف بشكل متزايد » وهو في مناقشته لموضوع أكتاب المدرسي بين القومية والعالية بلذهب الكتاب إلى « أن الكتاب المدرسي العربي لا يستطيع أن يسبق عن الاتجاه القومي مطلقا وذلك للأسباب الآتية :
« أن العرب مالوا الى مهودن من قبل الاستعمار » وما زالت بعض أقطار الوطن العربي ترزح تحت عبء الاستعمار ، فاضاعف الروح القومي للأجيال الصاعدة من أمة العرب معناه تعليم أقطار هذه الأجيال أمام معاليل الدول الاستعمارية .

« والعرب مهودن من قبل الصهيونية .. واليهود الروح القومية عندها معناه تعكبن للصهيونيين من العرب ، وكلنا يعرف الثورة المدنية والتحرر القومية اللتين يستغلها الصهيونيون في عبثة الشعوب الصهيوني في اتجاه العالم ضد العرب .

إنسانا مؤمنا عند البداية حتى النهاية ، لم يمر بأك تجربة ، ولا بدري كشف أهدى إلى الإيمان الذي يجعله رمزا للمستقبل ، إلا أن يكون هذا الإيمان هبة حبيب إليه من عند الله . وهو عندئذ لا يمثل الإنسان في شيء ، بل لا يمثل الإنسان الذي صورته الآية الكريمة . ويظل المضمون الديني في هذه الآية أكثر عممية من مضمون المسرحية .

وقيل من أكرم معالي أحب أن أشير إلى ظاهر : نهضتي في الحوار . وهي استخدام المؤلف لكثير من الآيات أو لمقاطع من الآيات القرآنية . والواقع أنني لم أرى ذلك ، لا لأنني لا أحب تلك الآيات وإنما لما أشرع به من مفارقات في حرانها على السنة الشخاص . ولا أحسب أن هذه هي الوسيلة الناجحة للإبداع

منذ أن قامت الثورة العربية في سنة ١٩٥٢ والمستولون عن التعليم في الجمهورية العربية المتحدة في جهاد مستمر لأحداث ثورة تعليمية شاملة في مناهج التعليم وطرقه ووسائله لكي يساهم هذا التعليم الأهداف الاجتماعية الجديدة ويسند الدم النوريه إلى العمل على تطوير الحياة في المجتمع النورى الجديد ولكي يدفع التعليم بالمجتمع إلى الأمام في قوة وعدم مغرورين .

ولقد كان من الطبيعي أن يصاحب هذه الثورة التعليمية هام بعض المصومات في التثبيد . وقد كاس متفهم المؤلف المدبسة من حيث نالها وتوحيها واستخدامها من أهم المشكلات التي صادفت رجال التربية والتعليم في السنوات العشر الأخيرة ، وقد شعر الكثيرون من رجال التربية والتعليم بالعاجه الشديد الى وضع أطار عام للفلسفة الكتاب المدرسي في ضوء طبعنا التعليمية وأهدافنا التربوية والوطنية الخاصة وذلك حتى لا تتطبط سياستنا فيما يتعلق بنتائج الكتب المدرسية .

وكان من الطبيعي أيضا أن يقابل الجهد الذي يبذل في سبيل سد هذه الحاجة الملحة بالتقدير والثناء وخاصة إذا كان لهذا الجهد مرمياته العلمية وأصوله الفنية التي تجعل منه عملا دائما يمكن الاستفادة منه في حل مشكلاتنا التعليمية الملحة ، أو على الأقل يفسح المجال لزيد من الدراسة والبحث العلمي في مجال هذه المشكلات .

وإذا طبعنا هذه المعايير على الكتاب الذي تقدمه هنا وهو « الكتاب المدرسي » ، نجد أن المؤلفين الأربعة الذين اشتروا في تأليفه قد حاولوا سد حاجة من حاجتنا التعليمية الهامة ، فاسهموا بذلك في أداء خدمتربوية جليلة تعتبر إضافة جديدة للعالم يقد منها الإنتاج الفكري والعلمي في حقل التعليم ، فقد أنى هذا الكتاب شاملا لمشكلة الكتاب المدرسي فعالجها من عدة زوايا .

فالكتاب في فصله الأول يبحث العوامل التي تؤثر في الكتاب المدرسي وموقف المدرسين والدولة منه ، ويناقش قضية الإيجاز والاسهاب فيه ، والسلطة التي تعين عليه ، وحرية الفكر فيه ،

« والعرب يعيشون في عالم متقسم - قسمته الدول الكبرى الى معسكرين .. وعاديات الدول الكبرى تهدد بالعرب بـ «تستعبدنا فلا معنى لنقل روح النضال في الدول العسكرة» .

« ان العرب لم يتطور شعورهم بوحدةهم بعد ، نتيجة لآلوس الاستعمار الطويل ، ونتيجة لجهل بعض العرب ، ولقلة بعض العرب في الاجيال المتطابقة . وعلى ذلك فاعلم كلمة القومية العربية معناها هو اتجاه نحو البناء لا نحو الهدم ، نحو بناء العرب لانفسهم ، لا نحو معاقلة هدم غيرهم من القوميات » .

ويحدثنا الكتاب عن المصطلح الثاني والثالث عن تاريخ الكتاب العربي من نشأته حتى الوقت الحاضر ، فابرز ان هذا الكتاب كان دالة لاضمحاض اجتماعية واقتصادية وسياسية في كل عصر ، وانه كان أداة من أدوات الجمود الاجتماعي والفكري في بعض العصور كما كان أداة من أدوات تحرير الفكر وانطلاقه في عصور اخرى ، ثم انه يبرز كيف اتنا في هذه المرحلة السبورة التي نعيشها ينبغي ان نقيم الكتاب المدرسي على اساس علمية وتزايدية في اخراجه من التطورات التكنولوجية لتجعله قوة في العملية التربوية نهر بها فكر الناشئ ونمكتهم من لسكون راي عام مستتير حول القضايا الاجتماعية واتجاهاتنا القومية والعلمية .



ثم يبرز الكتاب في الفصل الرابع كيف ان تأليف الكتاب المدرسي ينبغي ان يلم على اساس جديدة مستخدمة من ميدان علم السربية ومن اجتماعية هذا العلم . وفي ذلك يتجنب الكتاب المدرسي العنصرية التي كان يتم بها تأليفه ، كما يتحرر من الزمانية والتمطية التي خضع لها زمانا طويلا . « ذلك ان الاساس الوحيد الذي كان يراعى عند تأليف الكتب المدرسية قديما هو المادة العلمية وترتيبها المنطقي ومعاولة استيعابها كما خرجت من يد المصنفين .. اما الآن ، فقد اصبح من الضروري في ضوء التطورات الاجتماعية وظهور النظريات الفلسفية الحديثة في العلوم الالبعات في علم النفس ، والاخذ بالتجريب العلمي في ميدان التربية ، واقامة الكتاب المدرسي على اساس اوسع بكثير من اساس ثلاثة المراسية ذات الترتيب المنطقي » ومن هنا اخذ هذا الفصل يعطي هذه الاسس التي حصرها في : الاساس الاجتماعي ، الثقافي ، والاساس التربوي الفلسفي ، والاساس السيكولوجي والاساس العلمي التجريبي . وقد عبر هذا التحليل لهوسده الاسس من ان الفرق بين الكتاب المدرسي بمفهومه القديم والكتاب المدرسي بمفهومه الحديث ليس فرقا في مكانته واهميته ووظيفته فحسب ، بل هو فرق كذلك في هذه الاسس التي ينبغي ان يستند اليها ، وفي درجسة الوقي بهذه الاسس ومدى الاسترشاد بها من وهي بصيرة في اتنا تأليفه واستخدمه ، وبذلك يتضح اماننا كيف ان الكتاب المدرسي ينبغي ان يعبر عن الاصول التي تقوم عليها العملية التربوية العلمية ، وكذلك كيف يكون هذا الكتاب من هذه الاصول بداه تمكن المدرسين والطلاب معا من تكوين تصورات واضحة من مشكلات مجتمعهم وعن سمعته ، وكيف يكون ذلك أداة حصص للاراجعة والمناقشة في ضوء التطورات والتغيرات السريعة التي تشكل هذا المستقبل .



وعلى ذلك فالكاتب المدرسي ينبغي ان يضع لعملية فحص وتزويج . وهذا ما ناقشه هذا المؤلف في فصله الخامس . غير ان المعبرة ليست الاخذ بالتقويم في حد ذاته ، وانما المعبرة بان يكون هذا التقويم قائما على اساس سليمة ويضعض لاجراءات سليمة . وبدون هذا لا يمكن ان يتحقق شرط الجودة في الكتاب المدرسي .

على ان عملية التقويم هذه لا تقتصر على مجرد حذف واصفاة وتعديل وتجهيد في نظرية الكتاب المدرسي ومادته وتناطجه وطريقته وعرضه والخصيات على استخدامه بل ينبغي انقل اليها على « انها اجسامية تصب على المادة البشرية المتصلة بالكتاب » فتتناول بالتصير والتبديل مفاهيمه ، وفلسفاته ، ووجهات نظره ، واتجاهاته وفيهم نحو الكتاب المدرسي ، كما تتناول اساليب اعمالهم في المدرسة واستخدامهم للكتاب المدرسي ، « ومن هنا وجب على الهيئات والاجهزة المعنية بالكتاب المدرسي والمقررة عليه واعادة النظر في وظائفها ومسؤولياتها . فتعد مطبوعات عنه تعرف المؤلفين والمشتغلين بالتصميم بالانجازات الحديثة بشأنه ، وتصدر كتبها مسطرة تشرح وجهات النظر والنظريات التي تقوم عليها بكتب الكتاب المدرسية المتداولة » وتعد جلسات دراسية يشترك فيها المؤلفون والناشرون والمسؤولون والمدرسون لمناقشة شؤونه ، وفوق الأدوات اللازمة لتأليف على اساس علمية .

والكتاب المدرسي مع هذا كله ، وتولف اهميته ودوره في العملية التربوية على طرق استخدامه . وهذا ما ناقشه هذا الكتاب في فصلين هما الفصل السادس والفصل السابع . فقد ابرز في الفصل السادس كيف ان الكتاب المدرسي يتبع الطريقة التي يلجا اليها المدرس ، « لان كانت طريقة قديمة سلبية كانت ملاقة الكتاب المدرسي اقوى منها بالتفصيل على الاطلاق في بداية العملية التعليمية ، وان كانت طريقة حديثة تقوم على التششيط لعب الكتاب دورا ايجابيا بالنسبة للتفصيل قبل ان يقوم بهذا الدور مائسة للمدرس » « والجديد هنا انه بين كيف ان مكانة الكتاب المدرسي فحسب من طريقة الى اخرى من طرق التدريس .. الا انه يؤكد انه لا توجد طريقة واحدة او طرق نهائية لهذا الاستخدام ، وانما المبدأ فيها معالجة المدرس وفصله في فنه وحسن تعمره ، واحترامه فحسب على ان يوجه لتلاميذه توجيها يتعمرهم بأهميته الكليات والعمليات في اجس العادات في استخدامه » وبذلك يمكن معالجة بعض مشكلات التلاميذ الخاصة بالكتاب المدرسي مثل اسرافهم عنه واهمالهم له ، واستغفارهم لمادته دون فهم ، والاعتماد الكلي عليه واهمالهم للمصادر العلمية الاخرى .

ويتضح من هذا العرض السريع ان الكتاب الذي تقدمه قد عالج موضوعا تربويا هاما يتصل بمشكلة حادة من مشكلاتنا التعليمية واتمعد ربط هذا الموضوع بطرقنا القومية والعربية ببقية متنتحة متعرجة ، كما حاول ان يبيسب على كثير من المسائل التي ابترت في المؤلفات المخططة التي ملدت من اجل بحث مشكلات الكتاب المدرسي مثل مؤخر جامعة الدول العربية التي عقد في الرياض في السطس سنة ١٩٦٦ والمؤثر الذي عقدته منظمة اليونسكو في جنيف سنة ١٩٦٦ .



وبما يعطي هذا الكتاب اهمية خاصة ان يقوم على خبرة عملية وممارسة واقعية لعملية تأليف الكتب المدرسية . فجميع المؤلفين قد مارسوا التأليف في ميدان الكتب المدرسية مسواه بطريق التكليف من السلطات التعليمية او بطريقة المسابقات العامة . ولذلك فان الكتاب محتريما حاسا في التنسليات التربوي من الناحيتين العلمية والتطبيقية .

وبالن ان يستفيد من التأليف في هذا الميدان التعليمي في الجمهورية العربية المتحدة وفي البلاد العربية الاخرى .
الدكتور يوسف صلاح الدين قطب

رحلات سندباد وجائزة أدب الأطفال تأليف : محمد سعيد العريان



فحياة سعيد الدين العريان ، منذ تخرج من « دار العلوم » سنة ١٩٣٠ حياة حافلة بالإنتاج والأعمال الإدارية التعليمية والثقافية ، إلى أن وصل إلى وظيفة وكيل الوزارة المساعد للمجلات الماخيلية بوزارة التربية والتعليم ، ثم ندب وكرسلا للوزارة لشئون الأزهري ، إلى أن اعتزل العمل الحكومي في سنة ١٩٦٢ بناء على طلبه . وكانت له جهود رائدة في التعليم وفي نشر الثقافة العربية في البلاد الشقيقة وفي تطوير نظام الأزهري وجامعته .

وقد انتخب سكرتيراً عاماً لنقابة المعلمين التعليمية منذ انشائها وأدت جهوده في نطاق الوطن العربي الكبير إلى قيام اتحاد المعلمين العرب ، وانتخب أميناً عاماً لهذا الاتحاد - وقد شارك في تحرير كثير من المجلات الأدبية وفي مقدمتها « الرسالة » و « الثقافة » و « الكتاب العربي » ، كما أنشأ مجلة « سندباد » وتولى رئاسة تحريرها ، وأنشأ كذلك مجلة « الزبد » التي تصدرها نقابة المعلمين التعليمية . ومن ينسب إلى هذا الأدباء ، وجمعية الأدباء ، ونادى القصة التي جاءت منذ كثير من المصاحبات الأدبية والعلمية الأخيرة ، أمينا : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، ومجمع البحوث الإسلامية .

ومن مؤلفاته : مجموعه التربية الدينية للمدارس الابتدائية وفيها تجلّى قدرته على شرح المعلومات للأطفال بأسلوب ميسر جميل .

وكتاب « حياة مصطفى صادق الرافعي » و « قطر الندى » و « شجرة الدر » و « بنت فلسطين » و « على باب زويلة » و « من حولنا » و « طريق العري » و « العرب لأخسرتوفر كوليس » وفلم تحقيق عدد من كتب التراث القديم منها : كتاب « العقد الفريد » وكتاب « المعجب في تلخيص أخبار العرب » المقرب .

وقد قام الأستاذ سعيد الدين العريان برحلات كثيرة رسمية وخاصة ، في جميع البلاد العربية ، وبحجرا والصين والاتحاد السوفيتي وإيطاليا ، وفرنسا ، والمانيا وأسبانيا ، وتركيا . وهو الآن في زيارة للولايات المتحدة ، بدعوة من اتحاد المعلمين هناك لأداء سلسلة من المحاضرات .

ويعد هذا كاتب أدب ممتاز أفرز الإنتاج ، هادف في كتابته للتعليم الرفيعة والثلل العليا . وإذا كانت الدولة قد أجازته لما قدمه للأطفال من أدب ، فإن مقدمه لنا في المجال الأدبي العام يحتل من نفوس قارئيه أرفع منزلة .

الدكتور هادي علام

نعم للجائزة في « أدب الأطفال » ١٤ كتاباً وعهد بها إلى لجنة من أحد عشر عضواً يمثلون التربية والتعليم . وقد عقدت اللجنة عدة اجتماعات نظمت في أولها سير العمل في القصص . ولما كانت هذه الجائزة هي الأولى من نوعها ، فقد استهدفت اللجنة عملها بتصديق للعلوم من عبارة « أدب الأطفال » والفروع التي يشملها هذا الأدب ، كاللغة والسرحة والقصص القصيرة ، والرحلات ، والمقالات المكتوبة بأسلوب بلام الأطفال ، والترجم ، والشعر كما أجمعت اللجنة على أن الإنتاج الذي يذلل لابد أن يكون مكتوباً باللغة العربية الفصحى إلا ما تقتضيه الضرورة الفنية ، كما قررت أنها لتقبل الإنتاج المترجم ، ولكنها تفضل الاقتباس إذا ظهر في عرصة أصالة .

وتفاوتت فيه الكتب باللغة قريباً وبشدة من هدف الجائزة ، ولكن اللجنة أجمعت على أن كتاب « رحلات سندباد » لم يكن أملاً على مستوى قصص ، بل كان محققاً لهدف الجائزة ، ولله أن مبادر عليه المجلس الأعلى في صحيح إلهي الفوز . لا تمنح الجائزة لأفضل القصص المقدمة للأطفال بل أفضل العقل إلى المستوى اللغوي بالجائزة .

وقد رأيت اللجنة أن الكتاب الذي رشحه لجائزة « أدب الأطفال » ذو موضوع مناسب للأطفال تمام المناسبة : فهو قصة من رحلة تجلّى فيها روح المغامرة والشجاعة ، وإن فيه القصص ممتاز من حيث الحكمة والعرف ، وإن أسلوبه ممتاز بسهولة وسلاسته وجماله ، وأنه يحتوي على ثروة من مادة اللغة الفصحى ، ولغة الحديث ، باستعمال لغة الحديث ذات الأصول الفصحى . فهو كتاب يشهد الخيال ، ويشعر روح الشجاعة والإقدام على الكشف ، وأرياد الآفاق الجديدة مما يستمتع بقرائه الأطفال ، ومما نحب لهم أن يشتتوا عليه كما أنه يث ، من خلال عرصة المنع . إيماناً بالقيم النافذة التي تحب أن يؤمن بها أطفالنا .

وبدري أن اللجنة حين رشحت للجائزة ، أما رشحت كتاب « رحلات سندباد » وفقاً لنص قانون الجوائز ، غير ناظرة إلى الأعمال الأخرى التي تكون للمؤلف . ولكنني وأنا أقدم هذا الفأز الآن أرى من حق القراء على أن أذكر أن اهتمامه بأدب الأطفال أصيل وبعيد العهد . فاستاذ سعيد العريان يكتب للأطفال منذ ثلاثين سنة ، وإن كانت كتابته لم تقتصر على أدب الأطفال ، فقد كتب في نواحي الأدب الأخرى كتابات ممتازة ، منها القصص والسيرة وتحقيق التراث العربي .

جوائز الدولة للعلوم

بقلم: الدكتور أنور عبد العليم



ARCHIVE

أولا - الجائزة التقديرية :

لاز بالجائزة التقديرية للمعلوم هذا العام على من عملنا الافاضل يعتبر كل منهما دافعا في فرع تخصصه ، ويدين بالفضل لهما جيل من الباحثين والعلماء ، يشغلون مراكز مرموقة في الجامعات ومراكز البحوث ، وسيمون بدورهم في العام البنا. العلمي والاقتصادي للبلاد الذي ارسى قواعد العالمين موضع التكريم . وقد استحق كل من سيادتهما جائزة عالية قدرها ٢٥٠٠ جنيه وميدالية ذهبية على سبيل التذكار لهذه المناسبة السعيدة التي ترفلها السيد رئيس الجمهورية مع فيله الصيني العظيم شو اين لاي رئيس مجلس الوزراء في بلاده وذلك في احتفال عيد العلم الذي عقد بالقاهرة في السادس عشر من ديسمبر الماضي .

اما الطالان فهما : الدكتور سليمان عزمي والدكتور الهنسي عبدالرحمن الساقى ، وفيما يلي بيان بالتاريخ العلمي لكل من سيادتهما :

الدكتور سليمان عزمي :

ولد الدكتور سليمان عزمي في ١٣ ابريل عام ١٨٨٢ - هـ الله في بيرة السيد - وتلقى علومه الابتدائية والثانوية والعالية في المدارس المصرية ، ولد وشحنه جامعة القاهرة والامداد العلمي تليل الجائزة التقديرية .

وتدرج في مناصب التدريس بكلية الطب بالقاهرة طب تخرجه حتى صار مقيدا لها في اامة بين مستنات ١٩٤٠ - ١٩٤٥ انولى منصب وكيل الجامعة بعض الوقت ثم اختير وزيرا للصحة

في عام ١٩٢٦ : ووقت كركه الجامعة عقب انتهاء مدة خدمته في عينه اسفلا فخرها بها ، اختارها بجهودها العلمية والانسانية ولتغايه في خدمة الجمع .

وعرف عن طريق بحثه ونشيطه في المجال الطبي في الاوساط الدولية فمن زميلا فخرها لكلية الاطباء الملكية بلندن عام ١٩٢٨ وعضوا في كثير من الجمعيات الطبية في الخارج منها جمعية طب المناطق الحارة بلندن .

ولد بلغ عدد الجمعيات والهيئات العلمية التي اختير لصورتها نحو خمسة عشر جمعية .

اما في الداخل فيمتدح عزمي الاطباء غير منازع وصاحب مدرسة في طب الامراض الباطنية وامراض القلب ، ورئيسا لجمعية امراض القلب المصرية ، ومن تلاميذه من يشغل منصب الاساذية في كلية الطب كالدكتور محمد جعفر والدكتور سيد عمت .

وللدكتور عزمي اكثر من ثلاثين بحثا علميا منشورا تنور كلها عن امراض البنية (التوتقة والمغلية) ومنها ابحاثه عن الحمى البستريالودية والتيفودية والحمى الوادئة والابميا وامراض الكبد وهبوط القلب وامراض التاني والاسهال وغيرها .

واشتهر باسمه في كتب الطب العالمية مرض جديد أطلق عليه العلماء الاجانب اسم الدكتور عزمي تكريما له ويسمى Amygdisease وهو ينتج عن تصبب شرايين الرلة نتيجة

الاصابة بالتهارسيا .

كما ان لسيادته بحوث مبتكرة عن امراض الجهاز الهضمي واستنباط اللقاحات للالامية الصدرية وعن الياه المعدية والكليرية ، وكذلك عن السر الخلاات العصبية والنفسية على امراض الجهاز الهضمي .

ومن مؤلفاته باللغة العربية كتاب عن الاغلولزا صدر عام ١٩٢١ ولا يزال محتفظا بقيمته العلمية رغم مرور ٤٠ سنة على نشره . اما كتابه الثالث بعنوان « على هامش الطب » فقد صدر عام ١٩٤٦ وقررت المدرسة جبه في سلسلة الالف كتاب .

وله فضلا عن ذلك اعمال انشائية بارزة في كلية الطب والقصر العلمي ، وفي جمعية الهلال الاحمر وهو صاحب مشروع جمعية يوم المثاليين .

الدكتور عبد الرحمن الساوي :

وهو هيد الهنسين اليكانيين غير متاع - وله سيادته في اول يناير عام ١٨٩٤ ، تلقى علومه بالمدراس الابتدائية والثانوية المصرية ثم بمدرسة الهندسة التي تولى مناصب التدريس بها منذ عام ١٩٢١ عقب حصوله على الدكتوراة في الهندسة اليكانيكية من اجلسرا ، وسنير من اوائل المصريين الذين تولوا التدريس بهذه المدرسة التي تحولت فيما بعد الى كلية الهندسة ، وصار هيسا لها فراءة عشر سنوات في الة من ١٩٣٧ الى ١٩٤٦ .

وتولى سيادته بعد ذلك وكالة وزارة الحربية لتسوق الطيرول حتى عام ١٩٥٤ .

وعقب انتهاء مدة الخدمة في الحكومة يتولى رئاسة للبركة العامة للبرول وشركة النصر لصناعة البترول كما واس سيادته اول مؤثر هنسي على .

وتتناول بحوثه العلمية المنشورة فيلس الانساب الهواي النفي والمائيس والموازين المصرية والبترول وسياسة الوفود معادة الى جانب بحوثه عن الاب الاحرار وريادة كساده طافة الهركات .

ولم تشله بحوثه عن الاسهام في النهضة الاقتصادية للبلاد ، واليه يرجع الفضل في انشاء صانع الطائرات التي انتجت اول طائرة مصرية ، وكذلك انشاء الصانع الحربية التي غورت الاسواق المحلية بمنتجاتها النافعة .

ومن اعماله الانشائية الطبيعية الاخرى : انشاء اصنام الكما الصناعية والتمدين والبترول والطيران والهندسة البحرية ككتاب الهندسة بالمطامع المصرية - ولدين له جامعة الاسكندرية باشاء كلية الهندسة بها .

ثانيا - الجائزة التشجيعية

ولمرا ٥٠٠ جنيه . ولا فاز بها السادة الابة اسماعلم بعد كل في فرع تخصصه . في العلوم الهندسية :

١ - الدكتور محمد عزت عبد العزيز : استلا مساعد باحت بمؤسسة الطاقة الذرية .

تخرج سيادته في كلية الهندسة بجملة الاسكندرية قسم الهندسة الكهربائية فرع الواصلات بدرجة ممتاز عام ١٩٥٠ وحصل على الدكتوراة من انجلترا عام ١٩٥٦

وله نال الجائزة التشجيعية عن اختراعه لجهاز جديد له اهميته القصوى في ابحاث الطاقة الذرية وفي احداث محطات الجسيمات ذات الطاقة العالية . وقد سجل هذا الاختراع في أمريكا وحاز سيادته على برادة السبق ، ونهافت عليه مؤسسات الطاقة الذرية في الخارج .

وترجع أهمية هذا الكشف الى امكان ايجاد مصدر للبروتونات ذات التردد العالي جتار ١٠٠ ميجاسيكل . وهو يخلق فرعين هامين هما :

١ - امكان خلق بلازما (وسط متعادل في غاز الايدروجين للتاين) بكفاءة عالية .

٢ - سحب الشحاح للتاين من المصدر بأقل كفاءة ممكنة . كما قام سيادته بتصميم مجموعة من المحولات ركبت بالفعل في الحطم الذي يعمل بجامعة ارجون بأمريكا . ومن اهم التطبيقات العملية للجهاز المذكور امكان استخدام مصدر البروتونات سالف الذكر في جهاز دفع سفن الفضاء الكبيرة بحيث يمكن زيادة سرعتها وزيادة وزنها وإزالة امد رحلتها .

وقد نشر سيادته ابحاثا تحقق نتائج الدراسة بجهازه المبتكر . ٣ - الدكتور هنر يادير : استلا مساعد بقسم الهندسة الانشائية بكلية الهندسة بجامعة الاسكندرية . وله حصل سيادته على الجائزة عن سبعة بحوث هندسية مبتكرة لغور حول الفتور الاواح المعدنية وفرة تعملها ودرجة المرونة المعدنية مما له اثر تطبيقي في الانشابات الهندسية . في العلوم الرياضية :

٣ - الدكتور محمد حسن : مركز بحوث البحار والصناعة بالرياض/البحر/العلمي .

يعتبر المذكور حسن من البعثات النظريين الذين يمكنهم الكتابة بالارقام والمعادلات لايجاد فروفي ونظريات جديدة . ولد ساعدته حصيلة الواسعة في الرياضة على سلوكه هذا السبيل .

وجدير بالذكر ان امتثال سيادته فرائز نادر من العلماء وضروذي في نفس الوقت .

وقد فني السنوات الاربع الاخيرة في معاهد أمريكا طالب للبحث فاستلا زارا ، ونال الجائزة عن ثلاثة بحوث تتصل بالفلال لاثي والجو .

ومن ينسها بحث عن احمال القامة سد منيع على سبط باب التذب يصل بين آسيا والافريقيا ، واوهية سهل مرور السفن بين البحر الاحمر والبحيد الهندي . وقد حسب سيادته معادلات التيفر وامكانية توليد الكهرباء من فرق مستوى سطح الماء بين البحيد الهندي والبحر الاحمر ، وأوضح ان مستوى سطح البحر الاحمر ينخفض نتيجة لهذا السد بمعدل ٤ أمتار سنويا بسبب البخر الشديد . وتبلغ تكاليف السد المذكور نحو ٣٣ ألف مليون دولار ، وهو رقم حيالي لطبيعة الحال الا ان السيد حسن يقول ان هذه العملية الجبارة تسند تلقاها في خلال ٨٢ سنة ويمكن بواسطتها مد جزء كبير من جنوب آسيا وافريقيا بالكهرباء الرخيصة .!

في العلوم الفيزيائية :

٤ - الدكتور ايسال يشكي : مدرسة بقسم الطبيعة النووية بمؤسسة الطاقة الذرية .



الملاحم الفلسفية للأشتركية العربية

بقلم: الدكتور صلاح الدين عبد الوهاب

مقراً ، وإن العمال والفلاحين وهم يشكلون طبقة الكادحين كانوا مجرد إجراء يعملون لقاء الأجر الزهيد رغم أن عملهم — على ما قال به كارل ماركس في نظريته القيمة — هو مصدر قيم الأشياء . ولما كان الفلاحين أصحاب العمل على اجتناء الربح سيهدم بالراسمالي إلى الاستزادة من آلية الانتاج لكي يوسع دائرته ويقلل من تكاليفه فيترتب على ذلك الاستغناء عن عدد كبير من العمال وبالتالي انتشار البطالة

ورغم أن الفلسفة الماركسية كانت أول تاصيل علمي دقيق للأفكار الاشتراكية التي سادت من قبل إلا أنها لم تسلم من النقد ، بسبب مجانفتها للمنطق من ناحية ولأنها تفضي على ضرورة وقوع الصدام المسلح بين طبقة البلوريتاريا (العمال) وبين طبقة البورجوازيين حتى تتوصل الطبقة الأولى إلى القضاء على الثانية والاستيلاء على مقاليد الحكم . بل إن الشيوعية التي يراد الوصول إليها هي نظام خيالي يستحيل تحقيقه فضلاً عن أنه في جوهره ليس إلا العوضوية التي كان عليها الإنسان الأول قبل أن يتفقت ذهنه عن ضرورة تنظيم المجتمع الذي يعيش فيه .

وهكذا يستمد كل نظام مقومات نجاحه من واقع الكيان الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للمجتمع الذي ينشأ فيه ، ويتعين بالتالي أن تكون له فلسفة

« أن العميد يقدرون على حمل الأحجار .. وأما الأحرار فهم وحدهم القادرون على التحليق إلى أفلاك النجوم »

((الميثاق))

حمل التاريخ للإنسانية مذهبين اثنين ، الأول ، ونظماً عدة ، كانت ترى فيها الإنسانية حلماً لها كنها من اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية ، فكانت تنتقل من مذهب إلى مذهب ومن نظام إلى نظام كلها عجزت عن حل التناقضات التي تكشف عنها حياة الأفراد والأمم داخل المذهب أو النظام المعين . وقد تميز القرنان الثامن عشر والتاسع عشر بمذاهب سياسية واقتصادية رائدة تبلورت فيها فلسفة المذهب الحر التي تسند النظام الرأسمالي وظهرت فلسفات اشتراكية متباينة تتراوح بين نظام تدخل الدولة بالإشراف والمشاركة في المشروعات الانتاجية الكبرى وبين المذهب الجماعي الذي تكشف عن رأسمالية الدولة من ناحية والاشتراكية الماركسية اللينينية من ناحية أخرى .

وكما ظهرت الرأسمالية كرد فعل ضد الاقطاع وطفيلياته في أوروبا كنتيجة للثورات الشعبية التي قامت لتحرير الإنسان من يوغه الاستعباد وللمناداة بالإخاء والمساواة بين الناس ، كذلك نبئت الاشتراكية كرد فعل ضد النظام الرأسمالي الذي تكشف عن تناقضات أهمها أن الثنى كان يزداد غنى والفقير

خاصة تسند وتدفع بالقائمين عليه الى الامام ،
وتحدد معالم الطريق امام جماهير الشعب صاحبة
المصلحة الاولى في كل اصلاح مخلص . - والأنظمة
المغلدة أو المستوردة لا يمكن ان تعيش طويلا لانها لن
تكون بناء للمستقبل بقدر ما هي تحطيم للماضي ،
فضلا عن أنه في اثباتها في تربة غير تربتها سلب
لكيان المجتمع وعدم لحواش الطبيعية التي أوجده
الحالق عليها ..

واذا عدنا القهقري الى عهد ما قبل الثورة يبين لنا
بجلاء أن المجتمع المصري كان يعيش محروما من كل
نظام محدد سواء سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي ،
فقد تضائل الاستعمار والملكية والاقطاع وأصحاب
رؤوس الأموال على انساد الحياة السياسية
والاقتصادية وامثال كل اصلاح اجتماعي يفيد منه
السواد الأعظم للشعب .

وجاءت ثورة عام ١٩٥٢ لتضع امامها مهامها محمدا
يتلخص في مبادئ ستة آمن بها قادتها وعملوا من
أجل تحقيقها وهي :

- ١ - القضاء على الاستعمار واعوانه ..
- ٢ - القضاء على الاقطاع ..
- ٣ - القضاء على الاحتكار وسيطرة
على الحكم ..
- ٤ - اقامة عدالة اجتماعية ..
- ٥ - اقامة جيش وطني قوي ..
- ٦ - اقامة حياة ديمقراطية سليمة ..

وصدر في سبتمبر ١٩٥٢ أول قانون للإصلاح
الزراعي الذي يعتبر أول بادرة من بوادر الثورة
الاجتماعية فحدد الملكية الزراعية بمائتي فدان
بحسبان أن من يملك أكثر من هذا القدر لابد وأن
ينفذ بسلطان المال الى مقاليد السياسة فيؤثر على
ميزان التصويت في الانتخابات العامة عن طريق
تجنيد العلائق الأجراء الذين يعملون لديه فضلا
عن أنه يخل بالتوازن المرغوب بين الثروات (١)

ويتيمز عام ١٩٦١ بصفاة القوانين الاشتراكية
التي قضت بتخفيض الحد الأعلى للملكية الزراعية الى
مائة فدان بدلا من مائتين ، وبتأميم جميع البنوك

(١) قبل صدور هذا القانون كان ٩٤ في المائة من الملاك
يمتلكون ٣٥ في المائة من الاراضي المزروعة ، ويعني ذلك ان ٦
في المائة من الملاك كانوا يمتصون بخيرات ثلثي مساحة الارض
الزراعية في مصر ، وفقط ٦ في المائة من ٦ في المائة فقط من
الملاك كانوا يملكون ٢٠ في المائة من مساحة هذه الارض بمتوسط
٥٨٨ فداناً للفرد الواحد .

وشركات التأمين وشركات أخرى اورد المشرع حصصها
في الجدول الملحق بالقانون ١١٧ لسنة ١٩٦١ .
اما القانون رقم ١١٨ لسنة ١٩٦١ والذي صدر معه
فقد عالج حالة الشركات التي دخلت فيها الدولة
شركة مع رأس المال الخاص بنسبة ٥٠٪ فأكثر ..
وبهذه القوانين بدأت الخطوط الرئيسية
للاشتراكية العربية في الظهور على أن هذه الاشتراكية
لم تتبلور تماما الا باقرار الميثاق الوطني من مؤتمر
القوى الشعبية الذي انعقد في ٢١ مايو ١٩٦٣

ووجدت الاشتراكية العربية نفسها أمام تحد كبير
فان تحقيق الحرية الاجتماعية للفرد لا يمكن ان يكون
عن طريق اعادة توزيع الثروة الوطنية بين المواطنين
فحسب ، بل انه يتطلب قبل كل شيء ، توسيع
قاعدة هذه الثروة الوطنية ثم توجيه الطاقات الثورية
نحو تحقيق الكفاية في الانتاج ثم العدل في التوزيع
.. فما هو السبيل الى كل ذلك ؟ يقول الميثاق :

« ان العمل من أجل زيادة قاعدة الثروة الوطنية
لا يمكن ان يترك لعفوية رأس المال الخاص المستغفل
ورعائه الجملحة » .

« كذلك فان اعادة توزيع فائض العمل الوطني
على اساس من العدل ، لا يمكن ان يتم بالتطوع القائم
على المنافسة فيها مصادات »
وعلى ذلك لم يكن ثمة حل آخر غير الحل
لاشتراكي الذي - في سيطرة الشعب على
ادوات الانتاج ، وعلى توجيه فائضها طبقا لخطة
محددة .

فهذا الحل هو الطريق الحتمي الى التقدم ، لانه
هو الطريق الوحيد الذي يمكن ان تتلاقى عليه
جميع العناصر في عملية الانتاج على قواعد علمية
وانسانية تقدر على مد المجتمع بجميع الطاقات التي
تمكته من ان يصنع حياته من جديد وفق خطة
مرسومة مدروسة شاملة .

ولا يعني ذلك ان الاشتراكية العربية تهدف الى
تأميم كل وسائل الانتاج أو الغاء الملكية الخاصة
لان ذلك من السمات المميزة للاشتراكية الماركسية
التي أطرحها منسحقا المادية حاسا ولم نلق اليها
ملا لتعارضها مع قيمنا الروحية وتقاليدنا الاخلاقية
وهكذا يبين أن اشتراكية لم تنقل عن غيرها
من الاشتراكيات نظرية جامدة أو عقيدة راسخة تلتزم
بتطبيقها تطبيقا حرفيا لا أصالة فيه ، وانما
استمدت خصائصها ومقوماتها من تجاربنا المريرة مع

الجماعة • ولقد عبر عن ذلك الميثاق الوطني بقوله :
« الإنسان الحر هو أساس المجتمع الحر ، وهو

بناؤه المقدر » .

« ان حرية كل فرد - في صنع مستقبله • وبى
تحديد مكانة من المجتمع وفي التعبير عن رأيه ، وفي
اسهامه الايجابى فى قيادة التطور وتوجيهه بكل
فكرة وتجربته وأمله - حقوق اساسية للانسان
ولا بد أن تصونها له القوانين »

ثالثا : الاشتراكية العربية تؤمن بالديمقراطية السليمة :

تؤمن الاشتراكية الماركسية بان دكتاتورية
البلوريتاريا هي النتيجة الحتمية للصراع الطبقي
الذى أكد كارل ماركس أنه لابد أنه سينتهى بالقضاء
على طبقة البورجوازيين وانتصار الطبقة العاملة
وتحكمها في مصائر المجتمع ومقدراته •

أما الاشتراكية العربية فتبرز ارتباطها الوثيق
بالارادة الشعبية • فالديمقراطية في نظرنا هي
التي تعبر عن

كما عبر « لثاق - حنايا الحرية الحقيقية وبدون أى
قيود - معنى الحرية ومفهومها • وما ذلك الا لأن

حرية الإنسان هي - حكم بلاده ، الا اذا توافرت له
سمات ومميزات • تحرره من الاستغلال وان تكون له
فرصة متكافئة في نصب عادل من الثروة الوطنية

وان يتخلص من كل قلق يهدد أمن المستقبل في حياته •

على ان الديمقراطية التي نناديها لا تنحصر عن
حكم طبقة معينة كما انها ليست ديمقراطية الاحزاب
السياسية وانما هي ديمقراطية الشعب بأسره بعد

تطهره من عملاء الاستعمار الرجعية والراسخين
المستغل وفي هذا يقول الميثاق الوطني ان

الديمقراطية السياسية لا يمكن ان تتحقق في ظل
سيطرة طبقة من الطبقات • ان الديمقراطية بمعناها
الحرفي هي سلطة الشعب ، سلطة مجموع الشعب
وسياسته •

رابعا : الإيمان بكل المناقضات حلا سلميا :

تؤمن الاشتراكية العربية عن الماركسية بانها
« تعبر عن الصراع بين الطبقات هو السبيل
للقضاء على التناقضات التي يمكن أن توجد في
المجتمع • وفي هذا يقول الميثاق :

« والصراع الحتمي والطبيعي بين الطبقات لا يمكن
تحايله أو انكاره وانما ينبغي أن يكون حله سلميا

الاستعمار والاقطاع وسيطرة رأس المال على الحكم ،
وعدم تكافؤ الفرص والطال الاجتماعي المعذية ،
وانتقال الفقر والمرض والجبل ، ثم هي تأخذ من تراننا
الاسلامي ما يهذى اليه من قيم اخلاقية واجتماعية
صالحة لبناء مجتمع تؤمن فيه كل الضمانات ، وتتيجه
باحساسات وطباع الشعب تجاه ادراك أفراد
حقوقهم الاساسية وايمانهم بواجباتهم الحتمية نحو
المجموع •

ونورد فيما يلي الفوارق التي تميز اشتراكيتنا عن
الاشتراكيات اليسارية بوجه خاص

**اولا : تؤمن اشتراكيتنا بالله وكلمه وبالعصم
الدينه والغلبة •**

على عكس مقال به ماركس عن الاديان من انها
(الفيون الجماهير) ومن أن الحالة الاقتصادية
هي التي تحدد بصفة حاسمة النظم الاخلاقيه
والدينية والاجتماعية والسياسية ومن ثم تكون
قابله للتغيير الدائم بغير وسائل الانتاج • فان
الاشراكية العربية تؤمن ايضا لايسزعزع باله
وبرسوله ورسالاته القدسية الى بعضها باحس وبهتدى
من قبله •

الاشراكية العربية تؤمن بالدين والقيم
التي هي ضرورية لتعليم التقدم وان الحوافز
هي وحدها القادرة على منح هذا

ما عرض سرفيا من

حول ميثاق الوطني
ان القيم الروحية الخالدة النابعة من الاديان قادرة
على هداية الانسان وعلى اضاءة حياته بنور الايمان
وعلى منحه طاقات لاحدود لها من أجل الخير والعق
والمحبة •

**ثانيا : اشتراكيتنا تقيم توازنا بين مطالب الفرد
والمجتمع :**

سما يوم الاسراكية شاركه في الاعمال
بالجماعة وبارادتها العامة كما نادى ماركس متأثرا
ببيجل • وتعني مصاح الفرد في سبيل المجتمع •

الذي تستهدف سعادته وخيره وحده ، اذا باشتراكيتنا
تؤمن بالجماعة وتقديس الفرد في ذات الوقت وتقيم
توازنا بينهما مانعا من اقتنات الجماعة على شخصية

الفرد وكرامته ، وحاجزا دون طغيان الفرد على
الجماعة واستغلاله لطاقتها لتحقيق مصالحه الذاتية
فالفرد ليس وحده نمطية تفنى ارادتها في ارادة

المجموع وتذوب في بوتقة الجماعة أو أليتها وانما
للفرد كيان متميز الى جانب الجماعة لانه هو اساس

في إطار الوحدة الوطنية وعن طريق تدوين الفوارق بين الطبقات »

ان العنف الذي اتسمت به الشيوعية في معالجاتها للصراع الطبقي شوه الغايات التي اقتضت جماهير العمال انها تهدف الى تحقيقها ..

اننا لانزال نذكر الدماء التي اريدت في ثورة اكتوبر ١٩١٧ الحمراء والتصفيات البشرية التي اعقبتها ، وكذلك مظالم المحاكمات السورية التي لم تكن تستغرق اكثر من دقائق بل ثوان .

ان السلام في حل التناقضات والذي يتمثل في تدوين الفوارق بين الطبقات قد تحقق في اشتراكيته بايجاد نمط جديد اكثر عدالة لتوزيع الثروات والدخول بحيث أصبح العمل هو المصدر الاساسي للدخول والثروات ، وانخفض الحد الأقصى للملكية الزراعية وشمل اطار منفعتها عددا يزيد آلاف المرات عن عدد الملاك السابقين بحيث انقلب اغلب الاجراء ملاكا في مناطق التوزيع .

وقضيا عن ذلك فان ضمان حصول العمال والعمال على نسبة ٥٠٪ من مقاعد التوظيفات الشريفة وبحل الاحاد الانسراكي . فضلا عن ... بدائيتهم كمواطنين عاملين في الهبة ... لاجسادهم بقرائمتهم ، وتدريبهم ... فانها تهدف الى القضاء على الحواجز ... معسر نبيهم وبين اسعدي منفر المستعبدات العمل دون اذكاء روح الحقدي فيهم والتمهيد لسيطرة طبقة واحدة على المجتمع سواء كانت الطبقة الكادحة او غيرها .

خامسا : الايمان بشروعية الملكية الخاصة وحق الارث الشرعي :

تتخذ الاشتراكية الماركسية من الفاء الملكية نقطة البداية في فلسفتها الاجتماعية وتؤمن بوجود افساد كل شيء قابل للتملك الى ثمة المجموع . وعلى العكس من ذلك تؤمن اشتراكيته بانسانية الفرد ومن ثم تقدر شعوره الطبيعي وحرية الامتلاك لذبه فاعتبرت له بحق التملك وبحق الارث الشرعي . ان اشتراكيته لا تبدأ باعتبار الملكية نوعا من السرعة كما فعلت جميع الاشتراكيات من خيالية ومثالية وفوضوية ، ولكنها تفرق بين ملكية مستغلة كانت اداة افساد في المجتمع ، وبين ملكية تقوم بوظيفتها الاجتماعية في اعتدال وتدفع بصاحبها الى ميدان العمل والانتاج .

وفي ذلك يقول الميثاق :

ان سيطرة الشعب على كل أدوات الانتاج لاستلزام تأميم كل وسائل الانتاج ولا تنس الملكية الخاصة ولا تمس حق الارث الشرعي المترتب عليها .

وتطبيقا لذلك اعترفت اشتراكيته بالرأسمالية الوطنية كمفصر اساسي من عناصر قوى الشعب العاملة تشجعا لروح المبادرة الفردية التي ينادي اعداء الاشتراكية بان في الاشتراكية قضاء عليها .

وحل منع ماركس عن عزلاء محاء الميثاق الوطني في باب « الانتاج والمجتمع » من أن (التطبيق العربي لاشتراكية في مجال الزراعة لا يؤمن بتأميم الارض وتحويلها الى مجال الملكية العامة ، وانما هو يؤمن .. بالملكية الفردية للارض في حدود لا تسمح بالاقطاع »

سادسا : تعايش القطاعين العام والخاص .

لاشك ان توسيع قاعدة الثروة الوطنية يتطلب زيادة الانتاج وفق الخطة المدروسة المحسدة التي يضمنها ممثلو الشعب . ولهذا كان ايجاد قطاع عام يمد في جميع المجالات ...

... كما سيجل خلق هذا القطاع التأميم لقاء تعويض ...

... على القطاع الخاص بامضاء ...

... في خطة اسميه ...

... وفي ذلك يقول الميثاق ...

... لا يمكن أن تلغى وجود القطاع الخاص »

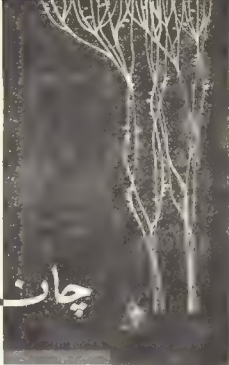
وهكذا يتعايش القطاعان في خطة التنمية تحت قيادة الشعب لهما وسيطرته عليهما معا . وتتطلب هذه الرقابة وتلك السيطرة من القطاع الخاص ان يعتمد عن الاستغلال الطغياني وان يشق لعمله طريقا من الجهد الخلاق والتطور النزيه .

هذه هي بعض الملامح الاساسية للفلسفة التي تتميز بها اشتراكيته عن اشتراكية اليسارية او الماركسية وهي بلا شك تكون في مجموعها ومع فوارق اخرى كصيانة كرامة العامل والاعتراف بسيطرته على الآلة وضمان حرية النقد والنقد الذاتي ، والواقعية التي تقوم على تصبير الجماهير بالصورة الفعلية للكناف من اجل التقدم دون اغراقها في الامل ، والحرية المنظمة عبر العشوائية في كل شيء ، تجعل من هذه الاشتراكية نورا يضيء لانارا تحرق .



چان کوکنو شاعراً

بقلم: الدكتور أنور لوقا



للا بصرها إلى الموت بدلا من أن يعيدها إلى الحياة .
كما فعل بطل الأسطورة اليونانية « أورفيه » عندما
هبط إلى عالم الموتى ليأتي بزوجه « أوريديس » :

عند الباب يذى العبرى تتردد
تأسد كنت أرحب أيها النوم وجهك أنجوس
فإن إزالة شفة على عيني محرمة
لسود في جسد امرئ قرينه المائد .
وبلى حق وأنا واقف بجوار الاشكال الراقدة
أسمى لأودها إلى عالم حادع ؟
وبلى حق يجوز لي أن استزع هذه الاشكال
من تلك الملكة الخفية التي برعبها حبنا ؟
بحر الموت الصغير إذا مضى بك التماس
الرائي - مثل أورفيه - أريد الاعتداء إلى طريق
وإن أريد إلى بيتها حية ميتة
دون أن أصاب النور من قلب الامكان ؟

وما زال الموت يهوم في أعمال « چان كوكنو » ،
شبحا أو ملاكا أو أمنية حبيس مشتاق إلى عالم
لا محدود ، حتى قضى عليه في الحادى عشر من
اكتوبر الماضى ، ولم يعد الأمر مجرد لمبة استخفاء ،
أو ترف خيال شيع من متع الحياة الدنيا فأراد أن
يتجاوزها ، بل انه الحقيقة الصارمة التي لا مفر

- ١ -

لشي من أهل مصر
تلك التي كان فيها الموت رحلة
الان لاستطعت النزول إلى قاع مقرر
لتشربى ولأكلى .
ولما تولد أي حرر
من الربيع الذي طواس
ولكن تضاءلين فقط :
تري هل قام برحلة موقلة ؟
ولأنك لك أن تصحبى بتنكر
من يعاكى رجلا نائما
وإن تستدى شفتيك بلا وحة
إلى ففازى وغدلى الذهبية .
ولكن ليس هذا هو الذى يجعل
لما أن يتم الموت عمله
حس يسرع فسرور
في مكانا شحا .

هكذا تنفى « چان كوكنو » بالموت ، في قصيدة
سهلة عنوانها « ليثنى .. » وكم اقتن في شعره
ذكر الموت بصورة النوم ، وظاهرة انتقال الناصس
إلى دتيا الاحلام ، وازدواج شخصيته ! انه يتعيب
- في قصيدة أخرى - أن يوظف حبيبته الراقدة ،

منها ، ولا حول دونها ولا قوة لإنسان - ولو كان عضوا من أعضاء الأكاديمية الفرنسية الاربعة ، الذين أطلق عليهم أديب ساخر لقب « الخالدين » !

ولكن الموت - على غير ما يتبادر الى الأذهان - شرط من شروط الحياة في أدب « كوكتو » ، الذي كتب يوما هذه العبارة : « ينبغي أن يحرق المرء نفسه حيا لكي يولد من جديد » . ويتضح هذا المعنى العميق في كثير من قصص « جان كوكتو » ومسرحياته وأغلامه السينمائية ، لا سيما « رينو وارميد Renaud et Armide » و « العودة الأبديّة L'Eternel Retour » و « أورفيه Orphée » .

فالوقت سبيل البشر الى ولوج الحقيقة ، والتحول الى حياة أرحب ، تتحرك فيها الروح طليقة بلا قيد ولا ثقل . وقد اعتنق « كوكتو » في نشاطه الفني الخلاق مبدئا تجاهل ماضيه ، أي الموت عن العمل الذي انجزه ، لكي يحيا حياة جديدة في عمله التالى . .

وما اشد تنوع أعمال « جان كوكتو » وتباين . لقد عالج فروع الأدب كلها ، ومارس الفنون الجميلة بمختلف مناهجها ووسائلها . ليس الشعر لديه مقصورا على نظم القصائد ، و « الأبيات » ، لاثر الدواوين . انه شاعر في انشاء قصصه الخرافية ، شاعر في كتابة النقد ، شاعر في رسم اللوحات وتشكيل الخزف ، شاعر في تأليف وأخراج الأفلام السينمائية ، وتصميم الملابس للممثلين والممثلات ، شاعر في اقتباس الأساطير القديمة وابتكار أساطير جديدة ، شاعر في التعبير بالموسيقى ، وفي التعبير عن الموسيقى برقصات البالية ، وتصميم الفيال بالمشاير والألوان والحركات . . وفي بحث له طريف

عن « الفنون الجميلة بوصفها اغتيالا
« Des Beaux-Arts considéré comme un assassinat »

يقول كوكتو : « الشعر كالكهرباء ، قوة قديمة تم اكتشافها حديثا (من حيث هو قوة) . ان ليونارد دى فنسى يصعد امتيازات الرسام على الشاعر ، جاهلا ان الرسام شاعر وان الشعر غير محدود بصناعة القريض » .

وما دام كل الصيد في جوف الفرا كما تقول العرب ، فلعل الذى يجمع بين اطراف انتاج كوكتو هذا التشييت - داخل اطار الشعر بمعناه العام - هو طابع التجدد المتواصل .

وكان كوكتو يعي ذلك ويعلمه في كل مناسبة . ولست اتسى اول لقاء لنا به . كان يرافقى ، في ابريل سنة ١٩٤٩ ، فرقة مسرحية فرنسية اقبلت تمثل بعض أعماله في دار الأوبرا بالقاهرة - وهى تلك الرحلة التى سجل انشائها مشاهداته في كتابه اللاذخ « مطهش » . ودعوانا - نحن طلبة قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب اذ ذاك - الى زيارة الجامعة . وفي « مدرج ٧٨ » خاطبنا قائلا : « اننى اعتبر نفسي واحدا منكم ، لاني اطلب المعرفة دائما ، وأتلمح في كل يوم شيئا جديدا . ولكن كنت أود ان أصبح معلما اقضى حياتى معكم ! ولكن آرائى تتطور وتتجدد من ساعة الى أخرى ، واخشى ان أعلمكم اليوم شيئا انقضى غدا وابنى أمامكم غيره بعد غد » . واستطرد الى الحديث عن مصر - وكان عائدا لتوه من الصعيد - فقال بحماسة : « قضيت في ربوع مصر العليا ثلاثة أيام هى خير من ثلاثين سنة فى حياتى . وسارجع الى بلادى واتنا عامر النفس والعقل وحيا . لما شاهدت من آثار العراصة التى علمتني ما لم أكن أعلم . قضيت ثلاثة أيام خاشعة قديسة بين تلك الهياكل والمعابد والرموز التى يجهد العلماء في تفهيم كلها . اننا جميعا أطفال نعيت في الزمن ، وننتقبة ونكشف كشوقا تروشنا . وفي كل يوم تتشكل حولنا طلائع جديدة ، وتعتقد في وجودنا الفناز جديدة ، ولابد لنا من التنقيب في كل ناحية وفي كل اثر لكي نصل الى السر الكامن وراء الحجب . اننى أحبى المجهول ، وأحبى المستقبل الذى ينتظركم » .

وانطيمت في ذاكرتى صورة « جان كوكتو » بقوامه السيدى الرشيق ، ووجهه المثلث وشعره الأشعث ، وحركات يديه الدقيقتين التى تشبه حركات السحرة ، وطلاوة حديثه المتدفق من بديهية حاضرة في تعبير شائق لامع . وما أيسر ان أتمنله كذلك مثل شبابه الميكر ، حين بدأ يفرد ندوات الأدب في باريس بتقصيده « مصباح علاء الدين La Lampe d'Aladin » ولما يتجاوز السادسة عشرة من عمره !

- ٢ -

و « جان كوكتو » فنان باريسى قبل كل شيء . ولد بأحدى ضواحي باريس ، « ميزون لايت

Maisons-Laffitte ، في ٥ يولييه سنة ١٨٨٩ . وهو يقول عن نفسه : « لقد ولدت بباريس ، وتكلم الباريسية ، بلهجة باريسية » . وأتاح له مولده في أسرة ثرية أن يتقلب في مراتع الترف ، وأن يلتقي صبيبا بأعلام الثقافة والفن والمجتمع ، وأن يسارع الى ارتقاء مكان له بينهم ، دون عناء .

ولقد أنجبت باريس طرازا من الأدباء حببهم نوعا خاصا من الأصالة ، يتركز في الإحساس بأسرار الجمال والأناقة ، ويتجلى في أرهااف الذكاء ورقة الذوق ومثل (كوكتو) في التميز بهذه الفطرة الباريسية مثل معاصره القصاص المبدع « مارسيل بروسست Marcel Proust » وأدى انغماس « كوكتو » في تلك البيئة المدنية الى انصرافه عن الطبيعة والريف بوجه عام ، فضابت مفاتيها الرومانسية من شعره ، وإن كان شعره يعكس من حسن التنسيق واتقان الصنعة ما تزهو به معالم باريس وحدائق فرساي .

وينبغي ألا ننسى أن « جان كوكتو » لم يصرف أباه ، فقد مات أبوه وهو رضيع في عامه الأول . لذا دللته أمه وجدته : اعدتا له - أحب - بيتا على إرساله الى ملاهى الأطفال « دار اللوحات الجديدة » ، و « قصر الرأيا » ، بهما أطلق العنان لأحلامه في جو من المنعة واللين والحذب . ووسمت هذه النشأة « جان كوكتو » الى آخر حياته بلون من غرور الطفل المدلل لم يتخلص منه تماما . فقد ظل يغلب عليه التزق ، وراح منذ صباه ينتقل من بدعة الى بدعة ، لا لشيء إلا لاتحاف الناس في كل حين بابتكار ما ، ولإثارة الدهشة من حوله والتعليقات والثناء .

خرج الفتى الشاعر الى محافل الرسامين والموسيقيين والمثليين . وفي مجالسهم ، ظفر بالاعجاب تلو الاعجاب ، وواتاه المجد يسيرا طيعا . ولابد أن يؤرخ للأدب الفرنسى في النصف الأول من القرن العشرين ، أن يصادف اسم « جان كوكتو » في طليعة كل مذهب مستحدث ، وعلى قمة كل موجة صاعدة ، وإن كان صاحب هذا الاسم لا يلبث في كل مرة حتى يتقلب على الوضع الذى استهواه بالأمس القريب ، أحيانا لحرية وأصانته بلا شك ..

فهو فنان مطبوع يضيق بالقيود المفروضة - غير أنه في الوقت نفسه حريص على أن يستأثر دون الجميع بمكان الصدارة والظفار المتطلعين .

وما جدوى التصفيق للشاعر ، والجوائز يتسلمها من أيدي الأصدقاء ، والأطراء تشفقشق به السنة المتحذلقين ؟ إذا لم يكن لدى الشاعر من رسالة سوى التلاعب بالألفاظ ، فإن شهرته طبل أجوف ، سرعان ما تتلاشى دقاته في الفضاء . وهذا ما فطن له « كوكتو » ، عندما وجه اليه « أندويه جيد

وهنرى جيمسون André Gide, Henri Ghéon » على صفحات « المجلة الفرنسية الحديثة » ، عبارات من النقد الذكى اختلط فيها المدح باللوم . وأعترف « كوكتو » فيما بعد بفضل هذا النقد عليه ، وتذكر أنه كان يلحج كل ليلة من نافذته - دون أن يدرك إذ ذلك مدى وجوب العمل الجدى - غزو مصباح صغير وراء نافذة مقابلة ، هو مصباح الشاعر الباهر « رنير ماريا ريلكه Rainer-Maria Rilke » الفتى كان يشتغل في ذلك العهد سكرتيرا للنحات العظيم رودان Rodin »

وقبيل نشوب الحرب العالمية الأولى ، طلع « جان كوكتو » في « معرض الفنانين المستقلين » بباريس (Le Salon des Indépendants) على فتح جديد هنسالك اكتشف « بيكاسو وبراك وروسو Picasso, Braque, Rousseau » ، واكتشف المذهب التكعيبي بصرامته وتجربته . ولسوف يتصل أعجابه ببيكاسو ، الذى استطاع أن يترجم ما كان يدور في نفسه هو من بحث عن التعبير وأن يجلو له آفاقا قد تردد في صدره ندائها . وكتب كوكتو عن بيكاسو وقتئذ أكثر من قصيدة ، في فترات مختلفة من حياته . وهذه بعض أبياته الأولى عنه :

صبر على أن تجعل ذهب النحات ،
للك السقية الراضية
وما يسر أن تخاطبى - حيرا من خواصها البالية .
لوحات بيكاسو
هنا رأيت الأشياء التى تطوى في جدراننا ،
سفرة في الضخامة أو الصغر ،
وقد بنيت أخيرا بناء عميقا
كما يمزج الحب الشفاء والأطراف .
لقد شمت ربات الشعر هذا الرسام الى حلة رقصها
وقادت يده .
لكى يستطيع أن يعرض على لوى العالم المحبوبة
النظام الانساني .

يتسلل هذا المدنى الى مواقع الجيش الأولى ؟ واقت
الشرطة القبض عليه ، غير أنه استطاع - فى غلة
من الحراس - أن يفر ويدلف توا الى عربة والجنرال
دوسيل . ويتعرف هذا الجنرال ، فيخرجه من
المزق بأن يصطحبه معه الى مدينة « دنكوك » .
وافلح كوكسو فى أن يلتحق بعد ذلك بالفرقة
« الثانية والمشرين » ، بيد أنها لم تكن فرقة عاملة ،
فلم يطق سامة الطالة فيها . وتحول عنها الى
« قسم الدعاية » ، ولكنه سرعان ما ضاق بتفاعة
الدعاية واصحابها ، وتاق الى العودة للجبهة . ولما
أصرت سلطات الجيش على رفض رغبته ، لأذيصديقه
الطيار « رولان جاروس R. Garros » واشترك
معه فى التدريب على الطيران البهلوانى .
واهدى جان كوكسو سنة ١٩١٩ قصيدته « رأس
الرجاء الصالح » Le Cap de Bonne Espérance « الى

ومن الطريف أن « جان كوكسو » أراد التطوع فى
صفوف الجيش الفرنسى أثناء الحرب العالمية الأولى ،
الا أن السلطات الرسمية رفضت طلبه ، لعدم
لياقته البدنية . فتفتق خياله عن حيلة جريئة ،
خليقة بشاعر مبدع مثله : قام بتنظيم قافلة من
السيارات المدنية تطوف بخطوط القتال لجمع
الجرحى ونقلهم . وامن فى رحلته حتى سواحل
بحر الشمال ، حيث شاطر كنيية من جنود المدفعية
البحرية أخطار هلاك محقق . وما كان أسعده بتلك
الحربة الجنونية ، التى أوردته موارد البطولة وسط
نيران الليل والنهار ! ولقد أراد قواد الكنيية أن
يكافئوه على حسن بلائه ، فرشحوه لثيل وسام من
أوسمة القوات المسلحة . وما كادوا يدرجون اسمه
فى بعض قوائمهم حتى اقتضض أمره ، فباى حق



سوى غار الجدد ، هذا البيت الذى يسر
ملا فرح ، ولا يملو الا الرخام .
أيها الغار الوحشى ، لتتزل عليك
صاعقة الربيع !

ويصوغ « جان كوكتو » هذا المعنى الإنسانى
النبيل فى أبيات سريعة ، متلاحقة الصور ، مشدودة
الأوصال ، لا تنتثر فى لغو الكلام ، بل تنكر الحشو
والإطناب ، وتسير دون لاي نحو الهدف . أنها
خطوط مسددة صائبة ، قوية التعبير ، كحطوط
بيكاسو فى لوحاته . وفى ذلك تتجلى أصالة كوكتو ،
لا سيما إذا قورن أسلوبه الجديد بفائية الشعراء
العاطفين التى كانت فاشية قبله . ويقول كوكتو
بصرحة :

الشاعر لا يطمح . انه يحمي .
والن هو العلم متجسدا .

عده حى مهمة الشعر : انه يزيح الستار .
ودلى شعر صغرنا ان يحتفظ برومة الاستنهاد .
ويجمع كوكتو عدة مقطوعات قصيرة فى الصام
نفسه تحت عنوان « مفردات » و « Vocabulaire »

وهو يقصد بلا شك الى ضغط المادة الشعرية ،
وفقدائها على أداة التعبير ، فى أبسط الأشكال ،
والحرر من ثرومها لا يلزم .

— ٤ —

١٠ . كما ينبغي انعام ، حتى يطلع « جان كوكتو »
بالأحديده ، بحسب اختلافنا بيننا عن ديوانه
السابق ، بل بتألفه . فالديوان الجديد — من أوله
« آخر » — قسدا واحدة ، بدلا من تلك الأبيات
المركرة المتفجرة التى تثار فى مقطوعات صغيرة
متفرقة . وما هو ذا الشاعر الذى عرفناه نافدا
الصبر ، ثائرا على البطء والإطناب ، يصبح فجأة
طويل النفس ، ويمالج فى أناته المتأمل الحكيم
موضوعا واحدا متشعبا . ويأخذ فى انشاد أبياته
المنتظمة انشادا موسيقيا رتبا ، بل يفرد للموسيقى
مكان الصدارة من عمله ، اذ يمتون ديوانه « ترتيل »
Plain-Chant .

لقد كتب « كوكتو » هذه القصيدة الطويلة أثناء
مقام له فى جنوبى فرنسا ، على شاطئ البحر
الابيض المتوسط ، قلعه استوحى ابقى البحر
العريض وزرقته العميقة وأصغى الى توقيع أمواجه
الذى لا ينقطع . ومهما قيل فى تحليل ظاهرة هذا
التحول من انها رد فعل لطبيعة الشاعر ضد تكلفه
الأول ، فلسوف يبقى ديوان « ترتيل » فى عداد
الشعر الكلاسيكى الماتور الذى يعتز به الأدب الفرنسى
على مر الأجيال .

صديقه « رولان جارس » — وهو الأسير الذى فر
من ألمانيا . على أن تجربة الحرب تبدو لنا بصورة
أوضح فى ديوان صغير نشره كوكتو سنة ١٩٢٢
بمتوان « حديث اليوم الأعظم »

« Discours du Grand Sommeil »

وأعلن انه « ترجمة من تلك اللغة الميتة ، لذلك البلد
الميت ، الذى مات فيه أصدقائى » . وهنا يحتج
الشاعر على شيخ العدم الذى يراوده . وما احتجاجة
سوى استسلام للتيار الجارف ! فالشاعر لا يقف
بعيدا عن المعمة ، بل انه ليؤجف حتى يبلغ قلبها ،
ويتوسط الميدان . وإذا كان ذلك الميدان ميدان دمار ،
فلا ضير على الشاعر ، لانه واثق من أنه رسول
حياة . وتلك بطولة النوم رغم ضجيج الوغى ، بطولة
من يتجاوز الاضطراب العرب المباشر ، وبسب طغوة
الإنسان وبرأته ساعة يقضى القدر باعدامه . كان
ملاكا يتكلم ، ويبحث النفوس على البعث والتفتح
لحياة جديدة . وهذه قصيدة « لعنة على الغار »
تستتزل على الحرب صاعقة الربيع :

انك تشرين فى كل صوب الفناء ،

يا فحسى الماء ، يا شجرة الكر الزهره .

ها هوذا فى نفسنا ينطق

ردا فنة « مارس » الذى يجهل الكسار .

هنا لم يبلر سوى رجال ورق

ينمون لجأة حتى السماء .

هنا لا تستطيع البسكين ان تود

والترية دب شره الى صلب خبيث .

ولكن فى غير هذا المكان ، أمرف أب الربيع يولد

كما ولدت « فينوس » ، من أمواج الأرض .

يمون الكلاب ، وبائع اللبن ، والأجراس

يمون الدبكة التى ترقق الصبيات ، يمون الموفد ،

ويمون الأصوات المفصلة التى تنبث من قرية على بعد

كثوث مترات

ويمون أنا ، يا « فينوس » ، أنا الذى احتقر .

أنى استعمر ينلذ فى نفسى تلك العقاقير الجنونة

التي انبتت منها كسادة ذميمة ،

يا فينوس ! واقفة على البحر : يا بارا مضطرم من الماء

يا مركبة الملاحين فى مهرجان . سنس .

وملا حتى ان يخرج من بخرنا الميت ؟

ان الاشجار هنا اشباح اشجار .

والان الشمس فى بحر الشمال .

ولم ببق الا انوار الساحل الكشافة .

هذه الكشافات الصبيات تالى حركات

الإنسان الذى يتلمس زوايا سقف .

لم يبق سوى البرد الربيع

سوى هذا الترائى الرقيق بالرخاص ،

سوى هؤلاء الفتيات القرنسيين والألمان ، تماثيل

وقمت وجهها لوجه ، وقد كسرهما الهزات ،

وفيما يلي ترجمة لمختارات من هذه القصصيدة
التي لا نملك في أنها من أجود شعر كوكتو ، وأدائها
على معانيه وأغراضه :

لا أحب أن أنام متفداً بين وجهك

الليل مستندا إلى عني ،

لأنني أكره في المرات الذي يأتي أسرع مما ينبغي

لقد علمنا إلى نوم كثير .

سوف أموت ، وسوف نعيشين ، وهذا هو ما يقضي مضجعي !

هل هناك خوف آخر ؟

سوى أن يبعثني يوم فلا أسمع قرب أذن

النفاسك وفليك ،

محباً ، هذا الظائر الوجل ، وقد طواه العلم

أينجر مشه ،

عنه الذي يمتد في جسمنا ذو الرأسين

منتهيا بأربع أقدام .

ليتها دامت تلك الفرحنة الكبرى

التي تقطع صياحها ،

والتي يتعلمها الملاذ الوكل بتشجيع طريق

لحسم عني مصيري .

خفيف ، أني خفيف تحت هذا الرأس السقيم ،

وكانه من كتلي ،

وهو ياتي في حمى ، صاب ، أمي .

ولم صياح الديك .

هذا الرأس المقطر ، وقد ذهب إلى دوائ آخر ،

سودها شديدة أخرى ،

ناشراً في الرقاد جذوراً مهيبة ،

مصدداً مني ، قريبا مني .

أه ، ليت لي ، وميزره وجهك .

من فكرك السالم

أن أسمع مرده بهديك انرفيق

يسمع إلى حين موتي .

أينما الرقيقة الهائرة ، يامن تشجيع الموت

أيواب أي ممرات

أيواب أي ممرات تلك التي ترصدنيها

منذ تنصبي ؟

أنني أراك تفارقين وجهك القليل ،

وقد أحكم الملائكة ،

غير تاركة وراءك هنا أذن فيء ،

مدا حشر المقتود .

أنني أقبل وجهك وأضع أعضائك ،

ولكنك تخرجين من نفسك ،

ولا شجة ، كما يتسل من الفرفة خارج

عن طريق السقف .

يا صديق الحب ، تريه . ونمت هذا الظل العالي ،

فلنستريح : فلننكلم ، لنندع هناك في الطرف ،

أفدائنا العائلة ، جياداً قد وفدت جنباً إلى جنب ،

واضحة أحياناً يمشي رثاها على يمشي .

لا يغيثني شيء مثل ما مغيثي السكون الروائف

من وجه ناسي ،

أنا حطكت ممر وأنت المومياء

بقتابها اللهي .

أنني آين تلعب نظرك تحت هذا القناع الباذخ

لملكة تموت ،

بعد أن حشمتك ليلة الحب وأعادت خلاص

وكانها محط أسود ؟

أعجري يا ملكتي ، يا بطنى البرية ،

الأجبال واليهار ،

ومودي طافية لونها ، وارجمي إلى وجهك

الذي يفرس مقلوبا .

أنا ثلما أسرح . لقد رايت لودره ، وابيديه ، وبروكسل ،

وروما ، والجوازي .

ومن متحف إلى كنيسة

نقل شغلي بيزيد من الرحلات .

لوتفرد قلب من لحم ، خشخاش من الأجر الوردى ،

فيه يمشي الإنسان نالما .

والهندية حورية لانا

جسد قديم وليست بمدينة إلا قليلا .

وبروكسل ، ساحتها مسرح زاخر

وروما يطل بمين جامدة

بمستأهل الحس .

والجوازي نبيق بالامز وجر الياسمين ،

ما كنت سمداً في هذه المدن التي أحبها ،

فأنا مني غدا .

أعز يا رب ، يا رب

من لا يدع حذر من حد ، إلا إذا سمى ذراعاً .

أريدك بشعر ، لا بفتكي أن ترمي الناس منك أولاً

برخون ،

أحسن أتكز لرحلي دون أن تلقى لي مجرد كلمة « الوداع » .

ها هوذا صياحك وديك الماصب .

أنني لم أجد موضع التقالين .

لست أجرب على الشكوى ، أينما الماشقات الجاحدات ،

التي بلا أذان ولسوف تصبغ صبيحة .

لقد حشمت بقصد الخيط بين غفائر يمشين ويمضي

وسترحلن ، تاركات شيئاً مكتوباً .

هذا ما تردن . هيا ، أني أذهب ،

والأنا جان موتى ، الظنون قبل أن ألقى .

أنا المداد الذي استخدمه دم الزرق من بجة

تموت . إذا وجب الموت . تصبح أوفر حياة .

ولقد الشتاء ، هذا السحر الضعيف ،

يا ربات الشمس ، سألقد ، صدوعاً بأمركن

أنتها النهاية ، بعد انتهاء ممكن . وأنني أسمع الملاذ

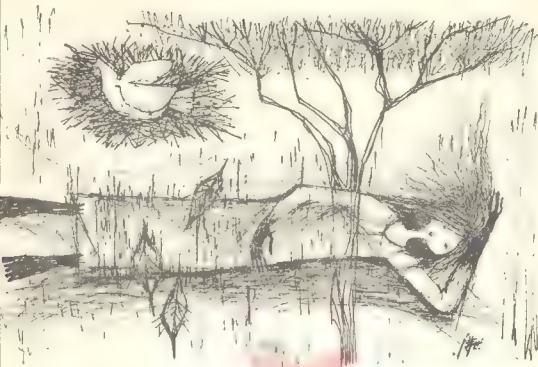
يرصد أليوب وراء غشواتك الكبيرة المشردة .

تري ملاذا تخلفن لي ؟ أيها الحب ، انقري لي ،

أنا الباني هو أنت يا حمل القطيع .

فلهم قاتني ، وأقسم مني هذه الأكايل ،

أنزع هذا الفار الذي يروق جلدي .



- ٥ -

« جان كوكو » بحث أدبى يسلمى و... إلى
يحبهم بالمحاجة بلو المعجزة بهر أنه بد...
إلى المسرح أو إلى السينما أو إلى الرقصة...
العالم ، وإذا به ينشر ديواناً طريفاً عنوانه « ضوء
وغلى Clair-Obscur » أو « الرقم Le Chiffre Sèph »
أو « صلاة جنازية »

ولقد صدق الناشر « برنار جراسيه B. Grasset »
عندما نيه الجمهور سنة ١٩٣٢ - فى المقدمة التى
مهد بها لكتاب كوكو « بحث فى النقد غير المباشر
Essai de critique indirecte »

إلى حرص هذا الأديب على التخفى دائماً ، وإلى
ما يجب من الربط بين هذا الميل وميل الأطفال
القطرى إلى الاختباء ، ولذتهم فى أن يبحث عنهم
الآخرون وأن يجدوهم . وقد يكون حب التخفى من
أهم أشكال حب الظهور . أن « جان كوكو » على
كل حال يتقن الفرار والتخيل ، ويتفنن فى التشكر
حيثما كان .

ولمعه أول ما يختبئ ، يختبئ داخل نفسه . وما
أكثر قصائده التى تدور حول هذا المعنى . ها هو ذا
يفخر بنفساته البارة فى بحر الأحلام :

البحث فى
البحث فى
البحث فى

دون أن يتروى أمره شكة
دون أن يعمل أمره صيده
دون أن يكون حيث يكون .
مدماً أنهى من فطنتى
لحرف أين أنا

أحلام ، أحلام ، أحلام
أسماء متصف الليل .

وفى مقطوعة أخرى يعنى على روحه أنها تختبئ
فى جسده ، ويودع ذكره الحقيقية فى قلوب بعض
الأصدقاء :

فى قلوب بعض الأصدقاء
مرت أن أبني لى مخيا
قالها فى ودائه الأحمر رداء القافى
لم يقبلنى .
يا كوكب مولدى المردوح
أنت تفلط ووحى مصدى
ولقد فرغت على نسا فادحا
تكبيرا عن برادى .

ولا يكف من لوم المجتمع على تجاهل شخصيته
« تحت مظف من الروايات » :

فلنتم اكم نستطيعون ان تيدلوا شخصي

وجلتني مى شخصين

اما الآخرون لا يؤمنون بما يعطى

ان لم يصدر منهم

فليجس بسلا هذا القرن ، وليتحرك طوح هوانم

ذلك شان الدمى .

لا السلوك الذى يخفى فيه قنى

يتقدم كسيرة فى الليل اطفا جميع أنوارها ،

حتيما ، انى اميتي مختبئا تحت مظف من الروايات .

الصق من الصيغ

ولا اترك على الاطلاق ارا فى رماكم ،

دبسي لحسمي نقل .

وتتمتع لعبة الاستخفاف فى نظره حتى تشمل الحب

ايها الحب يا من اشتد حرمك على التظاهر بالبحون

انى اترك تواطؤك مع الدهر الكلاب .

انك ترمى دون تسديد ما لديك من سهام اليثار

فخصيبه الجسد .

بلا توقف توضع ضحية جديدة فى القالب

ومنى الميزن الهناجيت تبيت مصابات .

انك تسوق على العالم لعبة مائقة

محيطا مقوليا .

سم يعاكى لذلك انوم

ليه فمست سيمك ولترك ايها .

وليس علينا ان نعالى لمديك فحسب

بل ان نشترك .

ههناك مع الموت يشتري بصباح من السحر

على عصتك

وههناك وانت لعصب سلاحك وتبني عصيه

ليس هو القلب دائما .

وأما « الدهر الكاذب » الذى تواطأ معه الحب ،

فقد مضى ينخر غادرا جسم الإنسان ، مستترا

« بالجلد الكدوب » ، دايعا الدم « الى الفرار

ليلحق بمنبعه » ، مما يضطر المسرع الى أن يلوذ

بالنوم :

احيانا ، ايها انومان القاصي ، تسفر عن انك .

ان مصمنا وقد ترفنته خشرة السمات

يشيك بعيدا عنا شرايته الزرقاء الصافية

نورا فى وطن لا تصبه شياؤنا

ولمت الجلد الكلوب حيث اترسنت لياتها

مناجاة مدادا البحر يبلع ماء البحر .

ان الدم لا يسلمى لان يدرك مجرا .

معيده الفرار ليلحق بمنبعه .

اله يرومى ولبش مع ساعتى يفتق .

انا لست اجزؤ على ان انتز الى ممرى حياة هذه او ذاك .

فالوذ بك ، ايها النوم ، وفى حين انمرغ ،

وامنطى مكتبك واطير الى مهرجان المين .

ولقد اشتهرت عبارة لاذعة لكوكتو فى وصف

الجمال : « اننى الكدوبة تقول الحق دائما » . وهى

هذه الجملة التى أوحى الى الأديب « كلود مورياك

Claude Mauriac » أن يعنون كتابه عن شاعرنا

« جان كوكتو أو صدق الكلب Jean Cocteau

ou la vérité du mensonge

— ٦ —

وإذا كان جان كوكتو- من فرط ولعه بالاستخفاف -

يلوم الناس على انهم اخطاوه ، فهل استطاع هو ان

يعرف نفسه ، وأن يجد شخصيته وفته ؟

لقد سار أولا على نهج « الرومانسية » التى

اتبعت فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى

حول الشاعر « ادمون روستان Edmond Rostand »

ثم انفصل عنها ، ومر بالمدارس المصرية التى نشأت

بعد ذلك . مر بالتعبية والدادية والسيروالية ،

دون حق يستقر على مذهب منها . فلقد كان - كما

اسلفنا - سريع التقلب ، توافا الى ان يطلع على

نفسه وعلى رفائه فى كل مناسبة بما يدعش ويذهل ،

ومن ايرت هو معه العربية المتعانية عواطب النقد

عنه ونصره جمهور . غير أنه نعم هكذا بما كان

يشبه من سطوع أضواء المجتمع المتقف على

حركاته .

ولكن الشعر ليس مجرد لهو ، وبهرج زائف ،

وبدع يتدعها طفل كبير ، مدلل ، مصى على النظام .

ليست تلك المحاولات هى التى ستبقى من أدب

كوكتو ، بل لقد عفا عليها الزمن فصلا ، وانكر

كوكتو فى شيخوخته الكثير منها . على أنها كانت

دليلا جديا على حرية فنان مضطرم الثورة ، يابى

الجمود والقيود .

والحق ان كوكتو قد انتفع بتجاربه تلك التى لم

تكن حينها كلها . فقد علمته رياضة التلاعب بالأشياء

أن يلج بعض أسرارها ، وعلمه تصيد التفاصيل أن

يكشف بعض مكامن المساعدة فى أركان الواقع

ومدارج الأحلام .

ومن السهل أن نميز فى أشعار « كوكتو » الأولى

أصداء « رونسار Ronsard » و « بودلير Baudelaire »

في التعبير . فمعظمه مقطوعات قصيرة - كما أن القصائد الطويلة تنقسم بوضوح إلى أجزاء صغيرة . وكل مقطوعة قائمة بذاتها ، ينمكس في داخلها ما ترسله عناصرها الالامعة من اشعاع ، بحيث تكون وحدة مستقلة ، سرعان ما تنزل عن الأشياء ذوات الاسماء المعروفة أو عن الكائنات ذوات الاجسام المألوفة . وكوكوتو يقول في « سر المهنة أيضا » :

« يجب أن تفقد القصيدة كل الخيوط التي تربطها بما سببها ، خطا بعد خط . وكلما قطع الشاعر خطا ، خفق قلبه . حتى اذا قطع الخيط الأخير ، انفصلت القصيدة ، وارتفعت كما يرتفع «البالون» ، جميلة في ذاته ، دون أي شيء يربطها بالأرض . » ولقد آتس كوكوتو في لوحات صدقيه « بيكاسو » ما يشبه هذا الارتفاع بالشئ الرسوم من واقعه العرشي نحو جوهره الاصيل أو مثله الافلاطوني . وأما بروك الحس ، فقد سجلها الشاعر تسجيلا خاطفا ، ليتخذ منها إشارة لمعنى من المعاني تقتنيه بديهته المتحفزة إلى كل ما من شأنه أن يدهشها ، وتضيفه إلى غيره ، حتى ينظم بين يديه عقد من الهول في سلك من القيم المبتكرة ، عقد خاص لا علاقة له مباشرة بالواقع الخارجي .

وإذا كان « كوكوتو » قد صدر في اجراء كثيرة من منطق به عز الناب العقلي والالعب البيانية - مما يحرك توجهه لا سبيل إلى بذوته إلا في اللغة «الفرنسية» - لا يستطيع مع ذلك أن يلمس هتب ما صدر عن في خير قصائده من شعور انساني رقيق مرهف مدنف ، تمادي به حيناً إلى ادسان « الأفقون » . وهو هذا الشعور الذي يتسمع سريان الدم في شرايين الشاعر ، ويترصد المجهول ، ويجوس خلال أحلام النائم ، فيتقمص الاطيان ، ويمرح مع الملائكة ، ويستعيد الطفولة ، ويلاحق الذكريات ليبدلها ويصوغها من جديد ، ويتأمل مسحورا فصول الحياة والحب والموت .

الراجع

- Claude Maurie : Jean Cocteau ou la vérité du meausonge. Paris, O. Lieutier, 1945.
Marcel Raymond : De Baudelaire au Surréalisme. Paris, J. Corti, 1952.
G.-M. Clancier : Panorama critique de Rimbaud ou Surréalisme. Paris, Seghers, 1953.
Pierre de Boisdeffre : Métamorphose de la Littérature de Proust à Sartre. Paris, Ed. Alsatia, 1953.
R.-M. Albères : Elum littéraire du XXe. siècle. Paris, Aubler, 1956.
André Fraigneau : Jean Cocteau par lui-même. Paris, Ed. du Seuil, 1957.
Roger Lannes : Jean Cocteau. Paris, Seghers, 1960.
J.-J. Kihm : Cocteau Paris, Gallimard, 1960.

و « مالارميه Mallarmé » وأوسكار وايلد Oscar Wilde » لقد التقت في قريحته الواثية تقاليد عدة قرون من الشعر الأوروبي ، بيد أنه يجد في ذاته من الثقة والثراء ما يدفعه إلى أن يبلر ذلك التراث تبديرا ، وأن يعرض علينا بضاعة يزعم أنها حديثة دائما .

يقول جان كوكوتو في كتابه « سر المهنة Le secret professionnel »

« في مثل خطف البرق ، نحن نرى كلبا أو عربة أو بيتا للمرة الأولى . واذا نحن نتوء بكل ما يقدمه مشهدها من طابع خاص ، من طابع مجنون ، من طابع مضحك ، من طابع جميل . وبعد ذلك فورا ، تمر العادة مرارا على هذه الصورة القوية بممحاتها . فننداعب الكلب ، ونوقف العربة ، ونسكن البيت . ولا نمود نراها . وما هو ذا دور الشعر : أنه يكشف الحجاب . أنه يظهر الأشياء عارية ، في نور يهر الغافل ، يظهر تلك الأشياء المدهشة التي تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا . »

وبميل شعر كوكوتو بوجه عام إلى الإيجاز اللامع



مارس الحزين

للشاعر: كمال نشأت

يا مارس الحزين ..
يا مرجة خضراء عثريه
غريرة .. شجيه
بماضي الطفليه الجناح
نموت في الهجر
بحسرة النجوم
تلك التي تود ان تشاهد الفضي
وفن تراه عمرها .. !
يا مارس الحزين ..
يا عرينا المصلوب تحت الشمس
دموعنا المرة في ارتعاش
ممزوجة بذكريات
رخية .. كهدشات الأمهات ..
ورنة الأفراخ في العشاش
يا مارس الحزين ..
هل كل يوم من حياتنا نموت
هنيهة .. هنيهة ..
البحر في الصخور
والبرغم التلماح ببسم
لكنها الصخور
يا ويلها ..
لمسلم الربيع
ان كان فيه مونا .. !
يا مارس الحزين ..
كم من مساء خلق القمر
وكم عيون للشر
تظالمه
لكنه مائل صحبة السنين
ورحلة البروغ والألوف
لانه في قيده .. يجول
وليس كالشر .. !
يا مارس الحزين
يا حاملًا لمار شجوننا
خصوبة .. عقيمة .. يتيمة
كامل تنوء بالجنين
انا هنا ..
نعيش مانعش
ومرحبا ان جئت بالصقيع
ونحن في الربيع ! ..



الحال فانيا

وقومان مسرح تشيخوف

بقلم:
فتوؤاد دواره



حينه ، بس الجلول في المسرح والمعاذ الى نعوس
تو-يز *

ومحلي ائي ، كذلك ان التوقيت كان من بين
الاسباب الهامة الى حالت دون نجاح هذه التجربة
على الوجه الاكمل *

فجمهورنا لم يكن قد تعرف على مسرح تشيخوف
بعد ، وحتى الخاصه الدين عرفوه عن طريق
الكتاب وحده لا يمكن ان يكونوا قد فهموه حق الفهم
دون ان تتاح لهم الفرصة لمشاهدته على خشبه
المسرح ، وحين يتاح لسا ان نشهد مسرحيات
تشيخوف الاربعة الكبيرة ، او معظمها ، قد نحس
بالحاجة الى مثل الدراسة الجادة التي قدمها كمال
عيد ، بل لعلها تصبح حينئذ ضرورة لها كسل
ميراثها ومهداتها *

لهذه الاسباب بحق لنا ان نعتبر مسرحية « الحال
فانيا » ، التي قدمها المسرح القومي اخيرا (١) اول

* صبح بيت ، ج ، طبعي مؤسسة قد اعدت في مسرح
جمهوريه ، يوم الخميس ٧ نوفمبر ، ومازال يقدمها راحة بار
في سينما طو ، ج ، لاركية حتى تناول هذا العدد للمصح

اذا كان قد اجتمع في « الحال فانيا »
« حوركي » على المسرح شخص لا يستطيع ان
الضروبي ، ج ، حتى كرس ، ج ،
مسرحيا لأول مرة حضوره عام ، ج ،
مكسبه لاني لا استطاع ان يفسح بحره جاهده
التي قام بها المخرج كمال عيد في انجبه اناس على
مسرح الخشب حين تسيده درمسه على مسرح
تشيخوف متشجونه ، ارفعه تشيخوف مسرحياته
الكبرى *

فكيف فلما في قمة هذه المسرحية وفي الجهد
المخلص المستبدون فيها ، الا ان لا يستطيع ان
يعصرها صورة مكسبه صادقة مسرح تشيخوف
فقد غلب عليها خراف الادراسه ، واضعف ، جده
العمل الفني لاكمال ، ومن ج ، خرب عن ادماج
اشباع وامناعه ، وانما ج ، يستطيع ان يقدم لسه
صوره صادقه عن مسرح تشيخوف * وكذلك كان
بالاسلوب الجسدي الجسدي الذي دونه في
المشاهد التيميمه ونصفه خاصه في ديكور
والاضاءه اظه في الجسدي من روح تشيخوف

القول :

« اما في الكتب هذه المسرحية او اطول تقديمها للمسرح حتى ولو بلغت من العمر سبعة سنة » (١)

وكان « دانتشكو » شريك ستانيسلافسكي - هو الذي استطاع اتساعه بالدول من هذا الموقف ، والسماح للمسرح الفن باعادة اخراج « النورس » - وهكذا حققت المسرحية نجاحها الكبير ، بعد فشلها السابق ، وسجلت بذلك مولد مسرح جديد من حيث أسلوب الكتابة ومن حيث الاخراج والتشثيل على السواء . ولولا ذلك لكان من المرجح ألا يعود تشيخوف الى التأليف للمسرح ، ولو فرض وعاد لسبب أو آخر ، فمن المؤكد أنه كان سيستبعد عن كل القيم الفنية التي حققها في « النورس » بعد ما شهدته من فشلها الذريع عند عرضها الاول .

وفي كلا الحالتين كان المسرح العالمي سيجني بأكبر حسارة ، وسيحرم من مدرسة فنية من انصب المدارس التي عرفها ، وأكثرها صدقا وانسانية . هكذا يضع مدى الارتباط الوثيق بين مسرح تشيخوف وبين مذهب ستانيسلافسكي وتأثير كل منهما في المسرح العالمي .

في سنة ١٨٩٨ ، في موسكو ، في مسرح « النورس » ، في دورته الأولى ، وحين حرصت على أن تستلهم « النورس » الأسلوبية ، لسي بلاتون ، ثانياً ، وهو من تلامذة ستانيسلافسكي ليخرج مسرحية تشيخوف في اكمل صورة ممكنة وأقربها الى تعاليم المدرسة التي تضع فنه المسرحي في طليها ، وبذلك أصبحت التجربة مزدوجة النفع ، فראيا لأول مرة في بلادنا المدرسة التي يمثلها تشيخوف في الكتابة المسرحية ، ورايناها داخل الاطار الأميل الذي عرفت فيه أول ما عرفت . ولا شك أن مسرحنا الوليد أحوج ما يكون في هذه الآونة بالذات الى المزيد من هذه التجارب الغنية المدروسة لينجو من خطر الامتداد السطحي المستعرض الذي بدأ يسيطر عليه دون أن تكون له جسور فنية أصيلة تمتد في تربيتنا او فروع مسدودة الى شتى الآفاق الفنية في العالم .

بدأ تشيخوف يهتم بالمسرح وهو ما زال تلميذا بالمدرسة . ويحدثنا شقيقه « ميخائيل » بأنه كتب

JOHN GASSNER . «Masters of The Drama» (١) , NewYork, Random House, 1940, p. 514.

عمل فني مكتمل لتشيهيوف يعرض على مسرحنا المصري ، ويحق لنا أن نحتج به أكثر من احتفاءنا بتقديم جوركي . فمن المعروف أن جوركي تتلمذ على مسرح « تشيخوف » وتأثر به الى حد بعيد ، ثم تعا بمسرحه نحواً خاصاً يتلاءم مع مواهبه وميوله الثورية ، ولكنه لم يستطع أن ييسد فن أستاذه ، أو يحدث في المسرح مثل الأثر الضخم الذي أحدثه تشيخوف في المسرح العالمي .

فمسرحيات تشيخوف لم تؤثر في كل من تلاه من كتاب المسرح الواقعي فحسب ، وإنما قامت كذلك بدور كبير في بلوره أعظم مدرسة عرفها العالم في الاخراج والتشثيل ، وهي مدرسة فيسطنطين ستانيسلافسكي مؤسس مسرح الفن بموسكو . فهذا المسرح الذي افتتح في أكتوبر سنة ١٨٩٨ بمسرحية « القيصر فيدور » ، لالكي تولستوى ثم أعقبها « بناجر اليمانية » لشكسبير ، لم يبدأ حياته الفنية الحقة الا حينما قدم بعدها مسرحية « النورس » لتشيهيوف ، ففيها تلورت كل خصائص مدرسة ستانيسلافسكي . الواقعي والأداء التشثيل الذي يعمسه على الحس المحلل الداخل بمعاني الكلمات والحوار ، وحقق المسرحية نجاحاً ساحقاً ، فبدأ من رسم النورس الأبيض شدته ، وتاريخها وتاريخها وتضعه على صدور أعصابها . وتذكرها وبرامجها وكل مطبوعاتها (٢) .

ويؤكد ستانيسلافسكي فضل « تشيخوف » على مسرح الفن فيقول :

« ان مسرح الفن لم ينتج بشهرة التي لا يزال يحتج بها الا بفضل مسرحيات تشيخوف » (٣) .

ولا يقبل أثر ستانيسلافسكي ومسرحه على تشيخوف عن تأثيره فيها . فقد مثلت لتشيهيوف عدة مسرحيات قبل « النورس » لم تحظ أي منها بنجاح يذكر ، بل ان « النورس » نفسها مثلت عام ١٨٩٦ على مسرح الكسندريفسكي فأخفقت اخفاً ذريعاً (٤) ، ووصفها النقاد بأنها ليست سيئة فحسب ، بل عبثاً وسخفاً ، وأثر هذا الفشل على صحة تشيخوف ومعتوباته بصورة دفعته الى

V. KOMISSARZHEVSKY : «Moscow Theatres» (١) Moscow, Foreign Publishing House, 1959, pp. 113-121 (٢) ك « ستانيسلافسكي » - حياته في الفن - ترجمة دريس حنسة ، مطبوعات الشرق ، ١٩٧٠

(٣) م . بريلوف : « ا.ب. تشيخوف » ترجمة د . عبد العاد الطوط ولاء كاتيل - مطبوعات الشرق ، ص ٣٦٦

ساشا كما كان مزعماً من قبل اذا به يطلق الرصاص على نفسه ليتخلص من عذاب ضميره (١)

وفي عام ١٨٨٩ - انتهى تشيخوف من تأليف مسرحية طويلة أخرى هي « شيطان الغاية » لم تحقق شيئاً من النجاح عند عرضها ، (٢) فانصرف تشيخوف عن التأليف للمسرح سبع سنوات كاملة قبل أن يحاول تأليف مسرحية جديدة تدور حول حياة الملك سليمان ، ولكنه لم يكملها (٣) بل بدأ في تأليف مسرحية حديثة أسماها « النورس » ، وهي المسرحية الأولى من مسرحياته الأربعة الهامة . وكل ماكتبه قبلها كان بمثابة تجارب أولية داخل الاطار التقليدي المعروف ، تتراوح بين الهزليات والميلودرامات .

وبعد أن نجحت « النورس » في إخراجها الثاني ، لم يكن من الصعب على « دانتشكو » أن يقنع تشيخوف بالعودة الى مسرحيته القديمة « شيطان الغاية » ليدخل عليها بعض التعديلات تمهيدا لتمثيلها في مسرح الفن . (٤) وكانت نتيجة هذه التعديلات مسرحية جديدة هي « الخال فانيا » التي قدمها مسرح الفن عام ١٨٩٩ ، فسجلت ثاني نجاح كبير له وتشيخوف في السواء . ووطدت العلاقة بينهما صورة بصمها سانسلافسكي بقوله :

« تشيخوف ان يكون مستقبلي منذ ذلك لمرح منه في يوم ما » ، « دانتشكو رواية جديدة قلده حينما عرفت حديثاً » . « ما لم يخطأ خبرنا ما نقرأ به عن مسرح الروس » (٥)

ولكن العمر لم يهلل تشيخوف ليقدم لمسرح الفن أكثر من مسرحيتين بعد « الخال فانيا » ، وهما « الشقيقات الثلاث » سنة ١٩٠١ ، و « بستان الكرز » سنة ١٩٠٣ ، رقد مثلت في الصام التالي الذي توفي فيه تشيخوف قبل أن يتم عامه الخامس والأربعين .

ويقول الناقد « جون جاسنر » ان المسرحيتين الأخيرتين لا تختلفان اختلافات كبيرة عن سابقتيهما « النورس » و « الخال فانيا » من ناحية الشكل ، وان كانتا أكثر نضجاً وصلابة ، ولكنهما من ناحية المضمون أغنى وأكثر وضوحاً وشجاعة . (٦)

وهو تلميذ مسرحية أسماها « بلا آباء » ، ولكنه مزقها بعد أن تخرج - وقد عشر في عام ١٩٢٣ على أقدم مسرحية كتبها تشيخوف ، ويقول « مارتن لام » انها سميت « بلا آباء » رغم انها خالية من كل مايمت الى هذا العنوان بصلة بمطلها مدرس بالأقاليم يدعى « بلاتونوف » يظل طوال المسرحية يلقي خطبا سامية عن العمل والتحرر دون أن يصنع شيئاً معيذا ، بل على العكس ينهك في عدة مفامرات غرامية ، تنتهي بأن تقتله إحدى عشيقاته (٧) وهي نفس المسرحية التي تذكرها مراجع أخرى بعنوان « ذلك الرقيق النافه بلا تونوف » (٨)

ولا قيمة لهذه المسرحية الأولى بالنسبة لدارسي مسرح تشيخوف الا من حيث مافي يطلها من سمات الضياع والحيرة والتطلع الى حياة أفضل دون أن يصنع شيئاً ايجابياً لتحقيقها ، وهي سمات ستكرر بعد ذلك في كثير من ابطال مسرحياته التالية .

وكتب تشيخوف بعد ذلك عددا من مسرحيات الفصل الواحد ، مثل بعضها وحقق قدرا من النجاح ، ومن أشهرها « الدب » ، « الخطية » ، « عيد الميلاد » ، وان كانت أهمها جميعا « في غرض » ، « لي صادرها » الرقيب ووصفها بأنها « كتبه صبره » ، « لها صمم أحلا ملاك الأرض في صورة عمر لائحة ومنتشة سكيراً » (٩)

وفي عام ١٨٨٧ ألف تشيخوف مسرحيه من أربعة فصول أطلق عليها اسم يطلها « ايغانوف » ، وهو من طراز « بلاتونوف » بطسل مسرحيته الطويلة الأولى ، فهو مثقف يعيش في الريف ويتعرض لاصطهاد أهل الناحية لأنه تزوج يهودية ، ويعيش في عزلة تكاد تدفعه الى السهيمار المادى والنفسى . ولكنه يجد العزاء في علاقة حب بفتاة صغيرة تدعى « ساشا » . وتعرض زوجته وتموت ، ويوحى له الطبيب أن قسوته في معاملتها كانت السبب في وفاتها . فيعاني من تعذيب ضميره . وفي الفصل الأخير بدلا من أن يذهب ايغانوف للزواج من حبيبته

(١) «Modern Drama» p. 197
(٢) المصدر السابق : p. 198
(٣) المصدر السابق : p. 199
(٤) المصدر السابق : p. 204
(٥) « حياتي في الفن » ص ١٤١
(٦) «Masters of The Drama», p. 517.

(٧) MARTIN LAMM : «Modern Drama», translated by Karin Elliott, Oxford, Basil Blackwell, 1952, p. 196.
(٨) انظر مثلا : «Master's of The Drama» p. 520 : «In Search of Theater», New York, Vintage Books, 1954, p. 341.
(٩) «Masters of The Drama», p. 511.

عرفناها ، فمن المعروف أنه كتب الثانيه على أساس الاولى ، فكانما كانت « شيطان الغابة » بمثابة المسودة الاولى للخلال فاننا *

وعلى ذلك يكون تشيخوف قد خلف لنا مسرحيات طويلة ، ثلاث منها - - ذلك الرقيق التافه للاتونوف ، - - إيمانوف ، - - شيطان الغابة - - كتبها وهو في أواخر الحلقة الثالثة ، وكانت بمثابة تحارب أوليه أقرب ما يكون للمسرحيات السقيدية ، وإن بدا لل نظرة المتأنيبة أنه كان يتحسس فيها طريقه واس أسلوبه الفني الخاص ، وانتقاص كتبهما في منتصف الجملة الرائعة ، - - حب ، - - الشقيقان ، - - الخال قاليا ، - - ثم الأخيرتان - - الشقيقان الثلاث ، - - بستان الكرز - - وقد كتبهما في أوج صحته بعد أن حاز الأرمين ، - - حب لا له الأخير - - هي التي أجمع المقادير عليها في مسرحية تشيخوف الثانية التي قدم فيها المسرح مدرسا جديدة في التأليف لها مقوماتها الخاصة المتغيرة في حين أن الثلاثة الأولى قلب عليها العنف والاعتداء -

غير أن دراسة المسرحيات السبع توضح أن قسما من المسرحيات المشتركة بينها جميعا ، وأن تطور تشيخوف المسرحي سمار في خط واحد بسيط لم يصرف القفزات أو الانتقالات المفاجئة مثل غيره من كتاب المسرح العالمي كابسن وإيراندلو وستورديج مثلا . فهو يستخدم في كل مسرحياته شكلا قريبا واحدا وهو المسرحية ذات الأربعة فصول ، ويستمد مادته من بيئة واحدة هي حياة اللقيين في ريف روسيا وهي الحياة التي عاشها معظم سنن حياته .

ولعل الدواصة المقارنة بين مسرحية « شيطان الغابة » التي تمثل المرحلة الأولى من كتاباته المسرحية ، وبين « الخال فانيا » التي تمثل مرحلة النضج ، توضح أهم مقومات فنه الجديد من خلال التعرف على التعديلات الهامة التي أدخلها شفيخوف على « شيطان الغابة » لتصبح « الخال فانيا » كما

(١) ٣١٦ ب. تخطيط : ص ٣٦٦ .

ومعظم أحداث المسرحية تتكون من قطاعات
أقضية بين أفراد هذا المثلث العاطفي وبقية شخصيات
المسرحية - فثائق وجوليا - يطار سونيا أحيانا ،
و فيدور - يشتمه - يلينسا - من حين لآخر ،
ويؤسف في التعلق بها وبصورة أكثر حدة ، فانيا ،
سليم ، زوجة الأستاذ الأول ، وخال - سونيا -

والى جوار هذه العلاقات العاطفية تبرر مشكله
احبت تملق بملكية الضيعة التي تدور فيها أحداث
الرحبة . فقد كانت هذه الضيعة بأثنت شقيقة
باسمها عبد ربه احبا من الأستاذ .

« كنيت على دنياي أن يهرق نفسه بالعمل الشاق
لأنه لم يدر ما يستطيع سداد بقية ثمنها
بشئ. فمضى معها للأسواق في المدينة . وحين
مالت الزوجة ، آلت ملكية الضيقة لابنتها « سونيا »
التي تشارك خالها « فانيا » العمل بالضيعة . ولكن
الاستاذ الغرور الذي لم يدفع مليا واحدا من
ثمنها ، ولم يبدل أي جهد في الحصول عليها أو
استبعادها ، لا يخرج من أن يعصر لحيته ملكا
في . يسمح لنفسه بالتفكير في بيعها ، ليشتري
بمنها ، فيلا « في ملبدا » يعيش فيها مع زوجته
الجديدة ، ويضع ما يتبقى من مال في مصرف يضمن
به لنفسه دخلا سنويا ثابتا . هكذا دبر كل شيء
دون أن يضع في حسابه ابنته وخالها فانيا وجدتها
لأما ، كيف يعيشون ولا أين يذهبون .
وأحدث هذا الاقتراض الأثام ، سلسلة قوية في

بمس قانيبنا الذي كان قد تنبئه أميراً الى
مقدار خديعته في الأستاذ ، واكتشف فضائله
وتفاتهته ، وكان من قبل يظنه عالماً جليلاً فيضحي
بمعتقدا أنه انما يضحى من أجل الميادىء السماوية التي
يسئلها الامتياز بشفاقته وعلمه الزركى . فاذا أضفنا
الى ذلك حبه الياسى لبلينا ، اذركنا البوائف التي

استروف كما كانت تحبه في المسرحية الأولى ، ولكنه هنا لا يبادلها الحب كما كان يصنع هناك ، وتساعدنا يلينا على التأكد من هذه الحقيقة الأليمة ، قبل أن ترحل عن الضيعة .

ويقول « بتلي » أن تشيخوف بهذه التعديلات قد حطم اللغة الدرامية في الفصل الثالث والخاتمة السعيدة في الفصل الرابع ، وأن هذين التغيرين يعتبران تغييراً جذرياً في الشكل الدرامي كله . (١)

وهي ملاحظة صائبة بلا ريب ، ولكنني اعتقد مع ذلك أن تشيخوف حين أجرى هذه التعديلات لم يكن يقصد إلى خلق شكل مسرحي جديد ، ليس هو الغايل على لسان الأديب الشاب « ترييليف » في مسرحية « النورس » :

« .. أرى الحرب شيئاً غريباً من هذه النتيجة ، وهي أنه لا يتم أن كان الشكل المثل جديد أو قديماً ، يجب أن يكتب المرء دون أن يشغل نفسه بالشكل بالرة ، لأنه يغيب من روحه بصورة تلقائية .. » (٢)

لذلك أؤكد إذن أن تشيخوف لم يكن مشغولاً بالشكل الفني حين أدخل هذه التعديلات الجوهرية على « حياة » شيطان الغاية ، بل كان مشغولاً بنفسه في « حياة » الحديدي . تصل مضمون المسرحية إلى « حياة » ويمكن تلخيصها في تصوير « حياة » البصيص الجائفة على سواد الشعب في « حياة » النورس منهم يصعبه أحسن ، ومن الممكن حقاً أن ينسحر واحد منهم ، أو يقتل رجلاً آخر ، ومن الممكن أن تمر الزوجة الشابة من زوجها الكهل ، ولكن معظم الناس لا يفعلون ، أو كما يقول تشيخوف نفسه :

« في الحياة العادية لا يمر الناس ولا يمارسون الحب بصورة مستمرة ، في الحياة بأكل الأساس معظم الوقت ، ويشربون ويغزلون ، ويحدثون أحداثاً ناعية ، يجب أن يقدم مسرحيه يفعل فيها الناس ويخرجون ، ويكلمون ، ويحدثون من الجور ويشربون الوقت .. دعوا كل شيء على المسرح يصبح مفعلاً وسيطاً كما هو في الحياة . أن الناس يتناولون غداهم ، ونسألهم يأكلون تتحدث مصارهم وتتخطح حياتهم » (٣)

ولعل تشيخوف لم ينجح في تحقيق هذه الحياة البسيطة الرتيبة التي يحياها الناس العاديون كما

حدث بمانيا إلى الانتحار في نهاية الفصل الثالث . وفي الفصل الرابع من المسرحية يعيد الكاتب المياه إلى مجاريها تمهيداً للخاتمة السعيدة ، فتعود يلينا إلى زوجها الأستاذ ، وكانت قد فرت مع عشيقها بمساعدة ليجوز « تليجين » ، وتعود العلاقات إلى ما كانت عليه بين كل من « فيودور » و « جوليا » ، ودكتور استروف وسونيا .

مكان الصدارة في المسرحية يشغله دكتور استروف بأحاديثه الطويلة عن الفانات وشغفه بها وحبه لغرس الأشجار ورعايتها ، حتى ليسميه أصدقائه سآخرين « شيطان الغاية » (٤)

وقد احتفظ تشيخوف في « الخصال فانيسا » بالموضوع الرئيسي للمسرحية ، وبمفهوم الشخصيات . فلم يحدف سوى « جوليا » وشقيقتها ، وعشيقها « فيودور » ونحى الدكتور استروف عن مكان الصدارة في المسرحية ، وأن احتفظ له بهوايته لرعايته الغابات ، وقدم بدلاً منه « الخال غانيا » ، وإن لم يكن بالقدر الذي يجعل منه مطلقاً للمسرحية كما كان الدكتور استروف مطلقاً للمسرحية الأخرى .

فصرح تشيخوف الجدد لا يعرف « .. » شأنه في ذلك شأن الحياة العادية ، بل هو الناس البسطاء من حولنا ، وتلك حقائق « .. » مسرح تشيخوف الهامة . وحذف تشيخوف من المسرحية الأولى كل شيء ومبالغة ، فقربها بذلك من واقع الحياة اليومية المألوفة . ففي المسرحية الجديدة لا ينتحر « غانيا » بل يحاول من الأستاذ بمصنص رصاصاته لعله الخطأ المقصود في العقل اللاواعي الذي قال :

« فريد » (٥) . فغانيا ليس لساناً سريراً ولا يمكن أن يرغب في القتل رغبة حقيقة ، والساقفة بينه وبين الأستاذ كانت من القرب بحيث يصعب ألا يصيبه ثلاث مرات متتالية .

بل لا تفر هنا من زوجها وإن كانت شديدة الضيق به ، بل لا تنشئ علاقة حب مع فانيا أو الدكتور استروف اللذين يلاحقانه بالفضول ، أنها تميل إلى استروف وتعجب به ، ولكنها لا تجد في نفسها الشجاعة على خيانة زوجها ، فتلق عليه في طلب الرجل من الضيعة . وسونيا تحب الدكتور

(١) المصدر السابق : p. 325.

ANTON CHEKHOV : «Plays», New York, (٢) Hartsdale House, 1935, p. 60.

«Moscow Theatres», p. 120. (٣)

(٤) «In Search of Theater», p. 323, 324, «Modern Drama», p. 199.

(٥) «In Search of Theater», p. 325.

المسرح ، وفي « الشقيعات الثلاث » حين يقتل البارون توينبناخ خارج المسرح أيضا ، فإن مسرحية شنيغوف الأخيرة - « بستان الكرز » ، وهي أفضل مسرحياتها جميعا من ناحية الشكل الفني ، قد خلت تماما من كل عيب . وهكذا نجد أن مشهد الخال فانيا « يكاد يكون أشد هذه المواقف عنفا رغم أنه لا يسفر عن قتل أو جرح ، وذلك لأن إطلاق الرصاص يتم على خشبة المسرح أمام المتفرجين ، كل ما يكتف أن يدافع به عن هذا المشهد أنه يكسر من حدة الرقابة المخفية على جو المسرحية ، ويزودها بمشعر حسيكي فعال وهي التي تكاد تخلو من تحركة » .

وعنى أن انبجاره غائبا قبل هذا المشهد
وتعبيره الصادق عن فجيمه المريعة فى
« سربياكوف » ، وعن الطموح الذى يملا صدره ،
وصحى به من أجله :

۱. چه حدیثی ... مدفوفا کالهیون ادا
 ۲. کی مشعر و انکارنا تدور جولک
 ۳. مولدیک کل ...
 ۴. ...
 ۵. ...
 ۶. ...
 ۷. ...
 ۸. ...
 ۹. ...
 ۱۰. ...
 ۱۱. ...
 ۱۲. ...
 ۱۳. ...
 ۱۴. ...
 ۱۵. ...
 ۱۶. ...
 ۱۷. ...
 ۱۸. ...
 ۱۹. ...
 ۲۰. ...
 ۲۱. ...
 ۲۲. ...
 ۲۳. ...
 ۲۴. ...
 ۲۵. ...
 ۲۶. ...
 ۲۷. ...
 ۲۸. ...
 ۲۹. ...
 ۳۰. ...
 ۳۱. ...
 ۳۲. ...
 ۳۳. ...
 ۳۴. ...
 ۳۵. ...
 ۳۶. ...
 ۳۷. ...
 ۳۸. ...
 ۳۹. ...
 ۴۰. ...
 ۴۱. ...
 ۴۲. ...
 ۴۳. ...
 ۴۴. ...
 ۴۵. ...
 ۴۶. ...
 ۴۷. ...
 ۴۸. ...
 ۴۹. ...
 ۵۰. ...
 ۵۱. ...
 ۵۲. ...
 ۵۳. ...
 ۵۴. ...
 ۵۵. ...
 ۵۶. ...
 ۵۷. ...
 ۵۸. ...
 ۵۹. ...
 ۶۰. ...
 ۶۱. ...
 ۶۲. ...
 ۶۳. ...
 ۶۴. ...
 ۶۵. ...
 ۶۶. ...
 ۶۷. ...
 ۶۸. ...
 ۶۹. ...
 ۷۰. ...
 ۷۱. ...
 ۷۲. ...
 ۷۳. ...
 ۷۴. ...
 ۷۵. ...
 ۷۶. ...
 ۷۷. ...
 ۷۸. ...
 ۷۹. ...
 ۸۰. ...
 ۸۱. ...
 ۸۲. ...
 ۸۳. ...
 ۸۴. ...
 ۸۵. ...
 ۸۶. ...
 ۸۷. ...
 ۸۸. ...
 ۸۹. ...
 ۹۰. ...
 ۹۱. ...
 ۹۲. ...
 ۹۳. ...
 ۹۴. ...
 ۹۵. ...
 ۹۶. ...
 ۹۷. ...
 ۹۸. ...
 ۹۹. ...
 ۱۰۰. ...

هذا الانعراج صاحب وماتلاه من انهيار مفاهيمه كان كافيا - في رأبي - لكسر حدة الرقابة في سرحية دون الحاجة الى الحركة العسدية اسمعه على قلبه . فلهذه الحركة يمثل صعوبة حقيقية عند تنفيذها . لقد فاجأت الجمهور على عرة ، فلم يملك نفسه من الضحك ، بمجرد ان تخلص من وقع المفاجأة ، وهو يرى الأستاذ الكهل الوقور يجري مدعورا امام فانيا الصارخ صاحب - غير ان المخرج استطاع ان يتخلص بسرعة من هذا المازق ، فيحصل الممثلين يلتفتون جميعا في دعر وآلم يجدران الحجرة يتحتمون بها من تعاعة حياتهم ورتابتها المريرة ، في تشكيل حركة مشير كأنهم حضرات ضئيلة وقعت فريسة عتكبوت مخيف لا خلاص لهم من خيوطه المتشائكة ، فاعاد المهور بذلك الى

ويسخر ستانيسلافسكي من هذا الإقراج ، ويرى فيه مادة تستحق التندر . ومع ذلك فافتراح اللجه لا يحلو في رأبي من وجاعة . بل لعله ينم عن فهم عميق للمسرحية ولطباع شخصياتها . بحيث لو نفذ الجدل المسرحية أقرب إلى خصائص مسرح تشيخوف الذي تخصص في عرض الحياة اليومية البسيطة كما قلنا . وإذا كنا نحد مثل هذا المشهد العنيف في مسرحية « الثورس » حين ينتحر « تريبلف » خارج

(١) « حیاتہ فی القرآن » ج ٢ ص ١٢٥

سابق احساسه بالأسامة التي تجثم على أنفاس شخصيات المسرحية تحد من حركتهم ، وتخنق أرواحهم ، وتقتل الأمل والطموح في صدورهم .

ونظم تشيخوف كثيرا لو ظننا أننا حين تحدثنا عن اهتمامه بتصوير حياة العاديين من الناس بكل بساطتها ورتابتها وما يتخللها من طعام وشراب وغزل وثروة إنما نضمه إلى صفوف الواقعيين التقليديين أتباع بلزاك وزولا ، الحريصين على تصوير الحياة بأدق تفصيلاتها ، أو شرائح الحياة كما يسميها زولا ، و « فساتها » كما يترجمها استاذنا الدكتور مندور . نعم إن تشيخوف حريص في مسرحه على تقديم هذه الشرائح الدقيقة ، أو الفئات الواقعي ، بل يارع في التقاطه براعة تفوق أئمة المذهب الطبيعي أنفسهم ، وتخدع بعض نقاده فيضوئونه على رأس كتاب المسرح الطبيعي ، (١) وفي مسرحه ، بل في أدبه بصيغة عامة ، موضوعية صارمة ، زادت من التباس أمره على هذه الفئة من النقاد ، حتى لقد وصفه بعضهم بأنه

« بارد وبلا روح » . يهجم ابن كد يكب من زحار و جئت ، عن أطفال أو صنادع ، فهو يصيح جيت - من الخمر وعلم الاكثرت البار » (١)

في تشيخوف طبيعية ، وفيه موضوعه . وأنه ليس مع ذلك طبيعيا ولا موضوعيا . سمة البصير ظلم ، فهي أدبه سمة أخرى كما تصاف إلى طبيعته وموضوعيته لتصنع منه مدرسة خاصة سميرة لا نجد لها وصفا أفضل من أنها « المدرسة التشيخوفية » . هذه السمة هي الشاعرية الحزينة المرهفة التي تستشرف ما في واقع الحياة الرتيبة من جمال وسحر ، وما في نفوس البسطاء من وجد وشجن . أنها شاعرية هادئة خافتة النبر ، تستمد نغمتها من مألوف الحياة ومن أحاسيس الناس الصغار الملتحيين وآمالهم وشهواتهم ، وهي أوضع ما تكون في مسرحه بوجسه خاص ، وفي مسرحية « الخال فانيا » بوجه آخر .

ولتعدد مواضع الشاعرية في هذه المسرحية من أصعب الأمور ، فهي ليست قاصرة على ما في لغة الحوار من فقرات تفيض بالمعاطفة والشعر ، وإنما

(١) راجع مثلا : ريموند وليز : « المسرحية من إيسن إلى البيوت » ترجمة : د . فايز اسكندر ، مراجعة : سعيد محمد حطاب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٣ ، ص ٢١٥
Maxim Gorky : "Literature and Life," London, (٢) Hutchinson, International Authors. 1946, P. 86

سجاوزها إلى عناصر أخرى كثيرة يحدث تجمعها معا هذا التأثير الشعري الرائع . . الكلمات الصغيرة الصادقة التي تضيء كالشمس وسط الكوام الكلام العادي المكس ، المكاشفات العسية الصريحة ، الانتقال المفاجيء من موضوع إلى آخر بعيد عنه بالمرة دون أي تمهيد ، الانهيار السريع بعد الثورة العنيفة ، الأحاديث الطويلة التي لا تنتهي عن مستقبل مشرق لا يمانى الناس فيه مثل أحزاننا ، ربما بعد مائة سنة أو مائتين أو ربما ألف . . لا يهم ، المهم أن هناك تطلعا دائما إلى عالم آخر أحسن حالا ، وليس أصدق من هذا تعبيرا عن احساسنا بتفاهة حياتنا الراهنة وما فيها من وضاعة خائفة مدمرة ، كل هذه وغيرها عناصر شعرية ملا بها تشيخوف « الخال فانيا » وبقي مسرحياته الكبيرة ، فاستطاع بواسطتها أن يحول نثر الحياة اليومية التافه إلى شعر رقيق هادي ، يفيض بالأسى والتشجن ، لا ندهش حين نجده يحدث في جوركي العنيف التأثير مثل هذا الأثر :

« رأيت « الخال فانيا » مد بيعة أيام ، ولقد بقيت كامراة سبه . رغم أني بعيد أن أكون نصيبا ، ولعلني في مسؤل وقد منس المسرحه وأسا على قلب ، وكثير اليك رسالة مدني . راجع إلى الرأى ليخوبه التعبير الواضح عما تثيره هذه المسرحية . إنه ليس سوى شعور ، غير أني لم أكن أعرف . . . انبعاثها في خشية المسرح ، كما لم تكن . . . لا بد من كياس تقريبا . أن أسبانه تفلد مباحثه إلى القلب المبني يتلخس تحت وطأة هشاش له ، وس ويسمر . . . مثل رابع بالنسبة إلى . . . انها مستور . مسرح جديد كل التجسدة . ومطرفة تهوى بها على رأس الجيهور الفارغ » (١) .

ويؤكد الكاتب الفرنسي أندريه موزوا صديق هذا الإحساس بقوله :

« وألم أحدى الروايات التي لا استطع سماعها دون أن أبكي » (٢) .

وحديثنا عن شاعرية تشيخوف في مسرحياته لا يمكن أن يكتمل دون أن نشير إلى استغلاله البارع للموسيقى في تجسيد الحالات النفسية التي يصورها ، موسيقى الآلات ، وموسيقى الطبيعة من عصف الرياح ورزقة المصافير ، وكل ما في حياتنا من أصوات موحية وتفتيمات . .

لقد درس تشيخوف الموسيقى في طفولته ، وأحبها

(١) « بين جوركي وتشيفوف - مراسلات » ، ترجمة جلال مازوق شريف ، دار الطلعة العربية السورية ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .
(٢) « المجلة » ، العدد ٤١ ، ص ٦٤ .

حياته الرتيبة وعمله في الريف الروسي ، ونتعرف خلال الفصل الاول على شخصيات المسرحية واهتماماتها ، وترتفع النفقات بعض الشيء وتشابك دون أن تملو كثيرا مع ذلك ، ليسدل الستار و « تليجين » يعيث بأوتار قيثارته ثم يعرف رقصة البولكا .

فإذا كان الفصل الثاني بدأت النفقات خافتة ، وتتردد بعض النفقات التي سمعناها في الفصل الأول ، تصاحبها أصوات رياح تنسدر بهبوب الماصفة ، وتوسع معها طرقات الحارس الرتيبة في الحديقة ، ثم تزداد النفقات ارتفاعا وصخبًا ، وتصحبها تشكيلات نفعية جديدة ، يعلو وسطها قصف الريح وهطول المطر ، وعزف تليجين على قيثارته وغناء أستروف ورقصه ، والمصارحة التي تمت بين ييلينا وسونيا وسط صخب البكاء المختلط بالضحك .

وهذا هذات الماصفة وخيت الشبهوات وصفت العروس ، إلى المسرح وارتفع في الحديقة صوب دقات الحارس الرتيبة ، فتنقلب منه ييلينا ، ثم تعرف على سميدي على البياض ، ثم على سميدي ، ثم على طلب الأسد ايريس وسميدي .

وفي الفصل الثالث ترتفع نفقة الحوار نفسه حتى فصل إلى قمتها في عزل أستروف ييلينا وانغصابه قبلة منها ، ثم ثورة فانيا على الأستاذ وإطلاقه الرصاص عليه . في هذا الفصل تفتي نفسمات الحوار الصاخبة وصرخات اليأس وأهات الملل عن كل موسيقى خارجية باستثناء طلقات الرصاص التي يسدل على أثرها الستار .

وتعود نفقة المسرحية في الفصل الرابع إلى الهدوء والرتابة التي بدأت بها وقد شابهها مزيد من الحزن والكآبة ، وتسمع أجراس خيل عربية الأستاذ وزوجته ميممة بها إلى غير عودة ، وبعد قليل تسدل الستار مرة أخرى أستروف ميممة به هو الآخر ، وينهمك فانيا في العمل مستخدما العداد الخشبي البسيط الذي يحدث بين الحين والآخر صوتا قلنا غير منتظم ، ويسمح بيده على شعر سونيا ويقول في شجن .

« ليس يسمي تليل يرقه على قلبى ياقلنى آه لو تدين كم يلى قلبي . »

في شخصي صديقه الحبيب تشايفوكوفسكى ، وظل طوال حياته مفرما بها فاهما لادق أسرارها ، وقال مرة :

« هذا الجبال الدقيق الذي لا يكاد الانسان يشربه ، جذل الالام الانساني ، الذي لن تنمل كيف طعمه ولا كيف نكهته ، يبدو ان الموسيقى ، والموسيقى وسعما هي التي تستطيع ان تيمر منه . . » (1)

واستغلال تشيخوف للموسيقى في مسرحياته جدير بدراسة خاصة معولة ، يكفي هنا أن نستشهد بهاتين الفقرتين من مقال لأندريه موروا يقول في احدهما .

« .. الواقع ان كل مسرحية من مسرحيات تشيخوف هي تركيب موسيقي ، وقد كان يصحب سوانه أسماء الفرس ، وليليا وشوان ، وان المرء ليخيل اليه أنه حاول ان يضمن مسرحية شيئا من هذه الروائع ، هذا الانسجام الرائعة وبالتالي الاثري ، بالعمل اليشي الحزن . وقد نجح في ذلك . ونص بذكر دوشى صدى اليه ، ان الحياه وان تكن حزيه حقا ، الا انها راسمه ايضا ، وانته يمكن ان ننزع منها لحظات صفاء . » (2)

ويستشهد في الأخرى بمباراة لتشيفخوف يقول فيها :

« كنت ادرى مسافلا يحدث كثيرا الا يصح لصبر على السعادة او الشقاء الكبيرين الا الصمت . وان .. »

ثم يعلق أندريه موروا على هذه المباراة قائلا : « انه يلقه في ذلك كبار الموسيقيين ، او حتى يزككون وقد افراة او يطيلونه بصلوات انتظار . او حتى يزككون وقد افراة اللازم يخرج الى موضوع لحني جديد وإبراره وفصله . مع ذلك فقد كان يوفى لحظات صمته بالموسيقى ، فطلق قيثارته او بالايكالا فلما ميزنا ، او ترسل إحدى الشخصيات صغيرا او تنرم ، او تتلاشى الموسيقى العسكرية بعيدا ، وتمتلئ مسرحية « الروس » بأدب حائية ، وفي « بستان الكرز » أغان حزينة وشقيقة عصدير ، وبنارته ، وصوت يبيد يظهر كانه لادم من السند ، شبه سرود وتر مشهود ، وصعد الصوت بدر اناسه ، ماسدة تسهي بصوت مكتوم ، صوت الشاظر الذي يهوي على شجرة الكرز . » (3)

وهذا الطابع الموسيقي نفسه أوضح مايكون في « الخال فانيا » ففيها شقيقة عصافير ، وقصف زعد ، وأغان قصيرة ، وعزف كثير على قيثارة العجوز « تليجين » ، ودقات الحارس الليلي على لوحة الخشب ، ورنين أجراس خيل العربات ، بل ان بناء المسرحية نفسه يشبه بناء المقطوعة الموسيقية إلى حد بعيد . فنبدا المسرحية بافتتاحية هادئة يلقها دكتور أستروف وهو يتحدث عن

(1) « المجلة » ، المجلد ٢٦ ص ٩٤ .

(2) « المجلة » ، المجلد ٢٤ ص ٦٣ .

ويطلق صوت مسوئليا متهدجا يفيض اشجانا
ويردد المقمة الخنامية في المسرحية وقد بدأ تليجين
بضبط أوتار قيثارته .

وهي عبارة وردت - باستثناء البجلة الأولى -
على لسان « الولجا » في ختام مسرحية « الشقيبا
الثلاث » - وحين انتهى العزف على البيان رقت هذه
اللوحة الى أعلى ، وبدأت أحداث المسرحية ووجه
الشبحوت ما زال واضحا يطل على أبطاله سؤال
المسرحية بطريفة ذكرته بما كتبه حوركي عنه بعد
أن استعرض نماذج من أشهر أبطال قصصه
ومسرحياته :

(يعزف تلميذين الفاما ناعمة على الجيتار)

وكتب هذا الشيخ الحبيب من المستفيدين الذي لا لون له
حكيم من حسن اللاحقة ، يصدق فيهم وعلى وجهه
أتم في بقية ريقه ولكنها مفسدة
لا في مفسدة

ويؤكد هذا الاحساس نفسه بصورة أخرى عند الناقد هيربرت ج. فولر :

* ان النفس العظيمة في مسرحيات تشيكونوف هي + نفس + مؤلمة . ونحن نفس بوجود روح تشيكونوف دائما ، حتى ولو لاسرار ؟ (٢) .

• « البعثة الدالة في المرحية » وهي مايلقى اليه الحمال في تدمير . هذه البعثة تظهر في سواكن متعددة ، وأستروم
بعض البعثة يحرق على تحطم حمال الحياة هو نفسه صورة
للحمال المدد • (٣)

وينفق معه الى حد بعيد الناقد الأمريكي « جون جاستر » حين يرى أن المسرحية :

(١٢) = الجئة = المدد ٥٤ - ص ١٠٠ +

(۳) * ا. پ. تشیکوف : ص ۳۶۲ .

على جبل تشيخوف ، لأن دورة تاريخ الإنسان تكثف من كمون حيلة خالدة في المسرحية كملود الصياح الأساسي * (١)

ويسرف بعض النقاد فيرون في المسرحية ، وفي أدب تشيخوف بصامة ، نوعاً من التشاؤم السوداوي ، لأنه يحرص على تصوير تعاسات الحياة ، ويرسم شخصيات يائسة ضائعة لا تقوى على صنع شيء ، في حين يسرف فريق آخر في تأكيد عبارات النقد الاجتماعي والدعوة إلى العمل التي وردت على السنة إبطال المسرحية ، والدكتور استروف بصفة أخسر ، ويعتبرون تشيخوف داعية للعمل الإيجابي ، ومبشراً بالثورة الاجتماعية القادمة *

والواقع أن تشيخوف أبسط من هذا بكثير ، فهو إنسان صادق عميق الإحساس بإنسانيته . وفنان مرهف لم يستطع أن ينفصل عن مجتمعه أو يحجب عن عينيته ومشاعره ما يقبض به بلاده من مظالم وتعاسات ، فجاء أدبه معبراً أصدق تعبير عن العثرة التي عاشها ، متطلعا في الوقت نفسه إلى حياة أفضل للأجيال القادمة ، دون أن يسهل بطولاب زائفة أو يخترع انتصارات ثورية لا تسمح لها بمرء الركود التي عاصرها في بلاده . وكل هذا واضح في الحال فانيا ، والعمل السدي بسيط في هذه المسرحية كثيرا ليس طريقا للسعادة بل هو مدح يساعدهم على النسيان ، كما لاحظت الربك يستعمل بحق (٢) أما السعادة فلن يعرفوها أبدا طالما ظلت الظروف المحيطة بهم خائفة على النحو الذي تصوره المسرحية *

وتشيخوف حين يقدم لنا هذه الصورة الدقيقة لحياة مجموعة من الناس العاديين يقدم لنا في الوقت نفسه صورة صادقة لاجتماعه والظروف السائدة فيه ، بل وللإنسانية بشكل عام ، وهذا عنصر من أهم عناصر بقائها ، وتشيخوف من هذه الناحية يتابع تقليدا راسخا من أهم تقاليد المسرح الروسي ، فالناقد الإنجليزي « جورج كالدرون » يفرق بين المسرحية الغربية العادية وبين المسرحية الروسية في القرن التاسع عشر على أساس أن الأولى ذات جاذبية مركزية centripetal

بمعنى أن انتباه المتفرج يتجه إلى مجموعة معينة من الناس يراهم أمامه على المسرح مباشرة ، في حين

أن المسرحية الروسية على العكس من ذلك ذات قوة طرد مركزية centrifugal ، أي أن مجموعة الشخصيات التي تظهر على المسرح توجه اهتمام المتفرج إلى الإنسانية بأوسع معانيها * (١)

ويتفق « جون جاستر » مع هذا الرأي ، ولكنه يذهب إلى أن هذه الخاصية الإنسانية العامة ليست فاصرة على المسرح الروسي وحده ، وإنما تتحقق كذلك في كثير من المسرحيات الغربية من أمثال مؤلفات شكسبير ورامسين وموليير وإيسن وسترنديبرج (٢) . والحق أن هذه الخاصية أوضح ما تكون عند تشيخوف ، وكل ما ذكرناه من مقومات مسرحية من اتجاهه إلى تصوير حياة العاديين من الناس ، إلى ما يميزه من شاعرية حزينة وموسيقى موحية ، كل هذه السمات تتجه إلى تأكيد هذا المعنى الإنساني العام ، كما أنه يلجأ في معظم مسرحياته إلى حيلة أخرى تؤكد هذا المفهوم ، فبدون مناسبة تراء يتنقل من حديث شخصي حميم إلى ذكر أنيالاو أمريكا ، أو أفريقيا كما حدث في الفصل الأخير من « سال فاما » حيث يرى خريطة لأفريقيا على جدار فانيا ، لا يسعد بها أحد ، « غير جيت نفسه ، وإن استعاد منها هو » . « عسل في جملة واحدة بفولها » استروف . « إنها للرحيل ، إذ يتجه إلى الخريطة » ويقول :

« لا بد أن الجو شديد الحرارة في أفريقيا هذه الأيام »
فيجيبه فانيا .
« نعم .. محل جدا » .

هذه العبارة كانت كافية وحدها للانتقال بوجداننا من المشكلة الخاصة التي تمررها المسرحية إلى رحابة الإنسانية العريضة ، فهي تتسلل إلى لا وعينا دون أن نشعر ، لتوحى لنا بمعنى كبير جدا ، وهو أن الإنسان الذي رأيناه هنا حائرا مخفقا لا يعرف كيف يعيش هو نفسه الإنسان في أفريقيا وفي آسيا وفي كل مكان * ولم يغب مدلول هذه العبارة الصغيرة عن فطنة جوروكي فقال في إحدى رسائله لتشيفوف :

« منذ شرع اعطس في الفصل الأخير من « فانيا » يتحنت من حرارة الطقس في إفريقيا أخذت أكثر أمام وجودك اليأس الذي لا لون له . أنك لتضرب هنا في الصميم ولكم تحكم القرب : أنك تتنح بومعية فباشية * ولكن قل لي

*Masters of the Drama, p. 502.

(١) (٢)

*Masters of The Drama, p. 517.

(١)

*In Search of Theater, p. 340.

(٢)



سحبة ايوب (بليثا) ، عبد الله غيث (فانيا) ، محمد الدفراوي (استروف) ، حسن البارودي (تليجين) ، سهير البابي (سوليا) ، ناهد سمي (الام عاريا) في الفصل الاول من المسرحية

صورة واضحة ، فقلب الألوان الزاهية المشرقة دون أسراف ، على ديكورات الحديقة ، في الفصل (١٠) حيث تتعرف على الشخصيات ونستمع الى السحبة الاولى (الهاؤنة من المسرحية ، في حين علب الألوان لقائهم) على ديكورات الفصل الثاني حيث يرى الأستاذ يمساني آلام مرضه ويصذب كل من حوله ، وحين يتكشف لنا جو الكبت والضياع الذي يعيش فيه معظم شخصيات المسرحية ، فإذا انتقلنا الى الفصل الثالث وجدنا لوتين اثنين لا ثالث لهما ، الأبيض والأزرق الداكن ، وفي رأيي أن هذا الوضوح في الألوان يتفق مع الجو النفسي السائد على هذا الفصل الذي أحب أن أسميه فصل المصارحات ، فيه يعلن أستروف عن اشتغاله ليلينا ، ويصارح الأستاذ الجميع بخطئه ورغبته في بيع الضميمة ، فينتفجر فانيا ويعلنه براهيه الصريح فيه وفي تفاهته وسخفه .. كل شيء واضح محدد في هذا الفصل يتناسب مع ألوانه الواضحة الحاسمة .. وفي الفصل الأخير تعود مرة أخرى الى الألوان الكأبية التي سيطرت على ديكورات الفصل الثاني ، فهي تتفق كذلك مع حالة الرتبة التي بدأت تعود

سيرتها الاولى وتسيطر على الأحداث والشخصيات .. ونفذ هذه الديكورات الفنان عبد الله الميموني بدقة

أي مسار تود أن تفرده يمثل هذه الصرب ؟ هل أنت تعبى الانسان ؟ (١٦)
من هذا كله ندرج أهم مقومات عظمى مسرح تشيخوف وبقياته ، وهو أنه كان - استاذي الخاص - والعام على السواء - كما وصفه فلاديمير سولز (١٧) بحق .

ترجم المسرحية باقتدار وفهم سمير سرخان ، ومحمد العناني ، وليس لنا على الترجمة سوى ملاحظات قليلة تنصل بتركيب بعض الجمل ، وبكثرة استخدام كلمة « حسن » ، وبترجمة Waffles بفطيرة ، ثم ماورد على لسان دكتور أستروف من أن « الصراصير تفتى » و « اللعب غيرها » وهما عبارتان لاتتمشيان بطبيعة الحال مع الجو الشعري الغالب على المسرحية ، والذي نجحت الترجمة في الاحتفاظ بنسبة كبيرة منه ، بحيث يستحيل علينا أن نتصور مثل هذه المسرحية مترجمة الى العامية كما يدعى البعض ، دون أن تفقد كل جمالها وشاعريتها .

وعصم الديكورات الفنان صلاح عبدالكريم فحقق فيها مستوى ممتازا حقاً ، وتجارب مع روح النص

(١١) بين جوركي وتشيفوف ٣ مراسلات ، ص ٥

"In search of Theater", P 386 (١٦)



مشهد من الفصل الأول من المسرحية عند عديدها لأول مرة في مسرح الفن موسكو عام 1899 ، والتخصيص من اليسار إلى اليمين : غاتيا ، يلسا ولؤديه « أولجا كثير » التي تزوجها شيخوف بعد ذلك ، دكتور اسبروف ، (ولؤديه سانسلافسكي مخرج للمسرحية) ، الأم ، سونيا : تليجين . لاحظ التشاوب الشديد بين التكوين الجسماني للممثلين ولتأثيرهم من ممثلين المسرحيين الذين أدوا نفس أدوارهم .

في قدرته على التلوين . معتد في كثير من الحالات على أساليب
شبابه منه « اللاوعي » (١) .

« أكبر جهد بذله المخرج الروسي لم يكن في أعداد
المناظر والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من
عناصر العرض المسرحي ، فمثل هذا الجهد من
التي لا يذهب إلى أي من مخرجيها المتعنين الرئيسين
لأنهم لم يهتموا بالاحتياجات ووضعوا كل طاقاتهم الفنية
في العمل الذي يخرجونه ، وقلما يفعلون ، ولكن
الجهد الأكبر بذله المخرج مع الممثلين في محاولة
تدريبهم على هذه الطريقة الخاصة في الأداء ، وعاوله
في ذلك مخرجنا العربي الشاب كمال ياسين . »

وقد توصل المخرج السوفيتي في ذلك إلى نتائج
طيبة لا يستهان بها ، يكفي أنه احتفظ للمسرحية
بشاعريتها ، وبعد بها عن أسلوب الأداء التقليدي
بما فيه من افتعال وصخب ، وهذا أهم ما حققته هذه
التجربة المسرحية ، بالإضافة إلى الجهود الأخرى التي
بذلها المخرج الضيف في كل صغيرة وكبيرة من
عناصر العرض المسرحي حتى ظهرت المسرحية في
ثوب تشبيب مصقول خال من الهنات الصغيرة التي
عودنا عليها مخرجونا .

وإذا كان المخرج لم ينجح بعد ذلك كل النجاح
في الوصول بالأداء المسرحي إلى قمته التشخيافية

والتقان لا يشوبهما إلا وضوح قطع الخشب التي
تسند الأشجار الضخمة في الفصل الأول لجمهور
الصفوف الجانبية على الأقل ، ثم تجدد كساء هذه
الأشجار نفسها بعد بضعة أيام من بدء العرض
بصورة حدثت ملامح أغصانها حسب الرغبة
بدخلها . . .
والذين يتصورون أن المخرج الروسي سي . . .

لم يقدم لنا شيئا جديدا في هذا المسرحية عليهم أن
يقروا هذه السطور لاستأذنه ستانيسلافسكي
« لست أجاد على أن أقوم مهمة وصف مسرحيات
تشيخوف ، أن سحرها لا يكمن في الحوار ، بل فيها وراء
الحوار من صغار ، في لحظات الصمت ، في نظرات الممثلين ، وفي
الطريقة التي يمشون بها عن مشاعرهم . كل شيء في هذه
المسرحيات تكتسب فيه الحياة : الأشياء ، والأصوات ، والمناظر .
والصور التي يغلفها التلوين . نحن هنا في حالة الهيام
خلال أحاسيس التي خالص . »

وكان تشيخوف هو الذي أوصى إلى بالإلتجاء إلى الآلهة
والأحاسيس ، فكان تكلمه من الكائنات الداعية في مسرحياته
لا بد أن نفوس إلى أصناف روحه . وهذا بعض وضعه حد
على كل مسرحية ذات طقس رومسي عسى . ولكن بـ
لتشيخوف أزم لأنه لا تأسيه طريقة سواها . . . تحدث كـ
الخطا تمثيل مسرحيات تشيخوف بسيطة . أو تقديم الصور
دون التعبير عن أحاسيسها الداعية وحالتها النفسية .
مما هيبة مسرحيات تشيخوف ترجع إلى التمس الروحية التي
لغتها لشخصياته .

والممثلون أنفسهم يشتركون في مسرحه تتخوف يحطون
إذا حاولوا أن يمثلوا أو يشخصوا . من مسرحية سبي أن
يرسموا . أن يعيدوا ويعيشوا بالنفس . ويسروا عندما في الحظ
الداخلي الميق للتلطد الروسي . فهذا تكمن قوة تشيخوف ،

KONSTANTIN STANISLAVSKY : « My Life in Art. » (١)
Moscow, Foreign Languages Publishing House,
pp 260, 262

اللوم على المخرج الذى يتخيل الى أنه كان حريصا على أن يختار الممثلين بحيث يطابقون تكويننا جسيما معيناً ، قريبا قدر الامكان من تكوين ممثل المسرحية فى اخراج مناسلافسكى عام ١٨٩٩ ، ويتضح صدق ذلك من تأمل الصورة المنشورة مع هذا المقال لحشد من هذا العرض الأول ، ومقارنة أحجام الممثلين فيها بأحجام ممثلينا اللذين أدوا نفس الأدوار . وإذا صح هذا الفرض أدر كنا كذلك لماذا لم يلعب حسن البسارودى فى دور « تليجيس » رغم ما بذله من جهد مخلص هو الآخر ، فتكوينه الجسماني وإن قارب تكوين الممثل الروسى القديم الذى أدى نفس الدور ، إلا أن طاقاته التعبيرية لا تتلام مع طبيعة هذه الشخصية التى لم يعرف صاحبها اليأس بحال رغم فقره وضياعه ، بل ظل طموال المسرحية يردد الألحان على قيثارته فى استسلام تام لحصيره .



ذلك لا يقلل من قيمة هذه التجربة الخصبة ، بل على العكس من قيمتها ، ويدعونا الى مطالبة المسرح القومى بالمزيد من أمثاله ، وأن يجعل لنفسه مستوى رفيعا ، لا يسأل عنه بحال ، بعد أن أتت أمثال الجمهور على هذه المسرحية الصغيرة .

من أمثلة الجمهور لا يعجز إلا على المسرحيات الهائلة الرخيصة ، واتساع رقعة انتشار المسرحى فى بلادنا وبعد الفروغ حرص على المسرح القومى أن يتشدد فى مستوى كل ما يقدمه من مسرحيات حتى يظل محتفظا بسكاته كمسرح الدولة الأول الذى يقدم أرفع المستويات الفنية مهما كلفه ذلك من جهد .

المشودة ، فيخيل الى أن الذنب فى ذلك ليس ذنبه ، وإنما ذنب الظروف غير الطبيعية التى يحيا فيها ممثلوا هذه الايام ، فى زحمة العمل اصحاب بين الاداء والتلفزيون ، والعروض المغرية التى نهال عليهم من كل مكان ، بالاضافة الى جسد مسرح « تشيخوف » عليهم . وكلها ظروف تجعل من الصعب على الممثل أن يحقق الصفء الروحى اللازم لأداء امثال هذه النصوص الحساسة المرهقة . أو يحقق ما تستلزمه من ايمان داخل عميق ياتقم الغنية والانسانية التى تقوم عليها ، فيعيش دوره ولا يمثله ، ومع ذلك فقد أبلى ممثلو المسرحية بلاء طيبا ، وحققوا قدرا من النجاح لا يستهان به ، ووصل بعضهم الى مستوى فى الأداء لم يحققه فى أى مسرحية من قبل ، وأخص بالذكر سهير البابلي التى كنت اعتبرها من قبل ممثلة ضميعة ، بل فاضلة فى كثير من الأدوار التى أدتها ، فإذا بها فى دور « سونيا » تقفز الى مستوى ممتاز حقا بالنسبة لكل تاريخها الفنى السابق ، وإذا بها تكشف عن طاقات فنية وروحية لا يستهان بها . وقد حقق عبد الله غيث من قبل نجاحات عديدة ، لكنه فى دور « الغال فانيا » مثل كما لم يمثل من قبل .

وقدم محمد الطوخي دورا من أنفسه ، وأبلى اذ تلام صوتة العريض الأجوف مع طبيعته الأصماد سربرناكوف من غرور ، ومهارة ، ومهجة أيوب فلم تكن فى أحسن حالاتها رغم ما فى شخصته « يليا » من امكانيات للابداع والتموق .

وكذلك بذل محمد الدفراوى جهده فى أداء دور الدكتور أستروف ، ونجح فى أدائه الى حد بعيد ، ولكنى اعتقد مع ذلك أن الدور لا يلائم طاقته الفنية الداخلية وطبيعة صوتة الفنى الرنان ، وهنا يقع



دراسة عن فيلم دنيا

(دنيا) فيلم بلجيكي (٢٨ دقيقة) ، عرض مهرجان الإسكندرية الدولي للفيلم سنة ٦٢ ، ثم مهرجان لوز سنة ٦٣ ، وهو تجربة جديدة في مجال الفيلم العربي ، فيه انارة لأدب المدرج ، ولكن الموضوع غلب عليه ، مما جعل الآراء تختلف في تقديره ، غير أنه في مجلته موضوع سبق الدراسة . ونحن إذ نعدم هذه الدراسة عنه ، سيقفنا نحن القصة الأصلية ، ثم نص السياريو ، حتى نضع أمام القارئ كل جوانب الموضوع .

ولعل هذه أول مرة يصر فيها نص كامل لسياريو بالعربية وبأصل أن نلوهنا محاولات أخرى ، حتى نكون لدينا مكتبة تسهم في دراسة السينما على أسس أكاديمية ، وحلق (أدب السينما) الذي أحيدس في الخارج في السواب الأخرى .. ولا سيما إلا أن يسر إدارة المجلة على الفصاح صميرها لنا وبعل الفكرة إلى حيز الوجود .

صلاح أبو سيف

دنيا قصة بقم : فتحي غانم

الظلمات ، وبدأوا يسع كلمات ، ثم تفرغوا وهم ما زالوا غرباء ، ومن أجل أنهم ترك في نفس الآخر بعضا من المشاعر التي أخذتهم طوفة من حياته ..

بدأ الطريق بكوري وحى من أحياء الأبناء ونشوى بكوري وحى من أحياء الفراء ، وكان الصبح والهدوء سودان الطريق في بدايته إلا من وقع أقدام العاطفين - دنيا ويغ - وهما مسروران مسجعين إلى الكوري الآخر وحى الفراء وكان نقيص الصغداع وصغير صرعار الليل شيدان فجأة ، وبطلان أذانها ثم يلاتي الصوت وكأنه غير موجود ، ومن حين آخر تفسر سيارة متطلعة في سرعة مضطربة - بجعل الكلاب المسككة في الطريق بفر مضغوطة ، ثم يصر سيارة مسجلة تطلق الحان الجاز مسمن داخلها ، فسدوم الكلاب منها وتعود حولها في فصول شديدة ولاحقها بالناجح ..

وفي وسط الطريق بين حى الأبناء وحى الفراء وقف رجل البوليس ، جامدا كتمثال من الحجر ، ينظر أمامه إلى السبوت القليلة اللصاة على الشاطئ الآخر من النهر ، ويكف وفي شبه لاهول بمقايضة التماس في بيته القاتم هناك على الضفة الأخرى من النيل ، ثم يفرج من تفكيره فجأة على صوت سيارة تمر به وهي متطلعة في سرعة مضطربة ، وتعود الحياة إلى جسمه شتعل في وقته ، ويندم إلى الإمام بضع خطبات حى يصل إلى أحد نقاط الطريق ، ويرقب الشارع الخالي أمامه يعيون حادة كمون الصقر ، وكأنه سبحت من نص أو فائن سفاه تسلك مضطربا في الظلام .. ثم يسلم وجسبل البوليس في صوت حشن عال ، وظل يسلم حتى يجسكوا به سعال آخر أت من بعيد ، وعندئذ يعود أدرجه بضع خطوات وسأوده أفكاره القديمة فيقف جامدا كتمثال من الحجر ، ينظر

الفائرة ، قلب كبير ينضى فيه سوارع وحارات وكزلية ودوب . يسير فيها لذلك الحليط العجيب الحمار الذي يملك عليه اسم الناس .. رجال أعمال وشكالات ، رجال بيعات وبنات أوقاف ياغصيب ، أجانب من أفغانستان وسوريات وفرويون من صهرجت وشغوبيل ، رجال بوليس وقصود وشكالات ، أطفال صفار حمر الوجبات ، وأطفال صفار جامدو النظرات صفر الوجوه ، كتاسون .. وعشاق !

ولكل واحد من هؤلاء حياته الخاصة ، وسره الذي نظوى عليه صدره ولا يعرفه ، لكل واحد منهم بفره الحياة ، وأصل بمعنى الحصول عليه ، وعمل يسعى إليه ، وعجبر بقلقه ويؤنبه .. وفراش تفكر له ..

ويخرج الناس إلى الطريق ، ويسرون فيه ، وهم غرباء لا يعرفون بعضهم بعضا ، كل واحد منهم عالم قائم بذاته ، مجهول تماما عن الآخر ، ليست بينهم صلة ، ولا برابطهم ببعض أية رابطة ، ثم يتبادلون النظرات ، ويتسكعون . ويسايلون ، وينجرون وشجرون ، وإذا قابل رجل البوليس لصا فخص عليه ، وإذا قابل فتى فتاة غلظها ، وإذا قابل مدين داتنه نعاشاء وفر منه ، وإذا قابل طفل هزل مفة سيجارة مطعنا انحنى عليها والتفعلها ، وإذا قابل رجل محرم الوجبات بالغ حاوى ملا جويبه منها ..

وفي أثناء هذا تسرب بين الغرباء مشاعر مختلفة ، من الحب والحسد ، والشكر ، والحقد ، والنظيب ، والسرور ، والظلم ، والخوف .. وغير ذلك من المشاعر التي تمر بها قلوب البشر .

وبعد فصة جماعة من الغرباء ساروا في طريق واحد ، في إحدى تلك الأمسيات وفد تقدم الليل ، ثلاثة من الكتاسين وملاحقهم ورجل بوليس وعاشقان تبادلوا وهم غرباء ومبادلوا

امامه الى الشاطئ الآخر من النهر ، ويفكر في شبه دخول
بخطاه النحاس على بيته القاتم هناك ..

في ذلك الوقت كانت جماعة من الكتبيين قد بدأوا عليهم في
نهاية الطريق عند الكوبري وهي الفقرة .. اسك لاتنهم
مفتشاهم ذات الايدي الخشبية البويلة ، وبدأوا يكتسبون
الطريق ، ويجعمون القاذورات ، وفتر قول السوداني ، وقولج
الذرة والورق المطبق ببقع زيت انطعية والطلاوة الطحينية
التي ياتي بها اهل الحي ، عندما يهربون من بيوتهم ذات
الحجرات الضيقة والسقوف الواطئة ، الزدحمه بالافئسال
والفتيات والآنسات القديم البالي الكوم الذي لا يصلح
للاستعمال ..

وتخرج كل عصر قوافل الاطفال والفتيات في « فساتينهم »
البهجة واللبنى ومعهم سيدات بدينات يخرن في ثقل وقد
حمل الجميع صبرا وسلافا فيا الطعام ، وعندما تصل القافلة
الى العشبي الزدوج على طول طريق الكلب ، تجلس السيدات
البدييات وهن يلهن ، وتمشي الفتيات رائحة غادات ،
شباذل الثقراق مع الطلبة في بيجاماتهم وجلايبهم ، وهم
يفراون في كتب وكرايس ممزقة ، ويكافون الفول السوداني
والتب في سرعة ونهم ، أما الاطفال والتلاميذ الصغار فيلمبون
الكرة وقد تلا صياهم واشتدت حماسهم مع الزيداد حسد
الامداد ، لقد تقدم الليل ولذهب كل هؤلاء ولم يبق الاالطرس
الخالي وآثار اهل الحي يجمعها حد السار واسين وفوج من
قول العشبي ..

وعلى العشبي في بداية الطريق ، سار الماشعان - فليسا
.. در - حبا الى جنب كان الطريق غصن ، وبمخس فاص
بدا لم ينسه الاقدام ، وكاتب الزدوج على الرصيف الاخو
من الطريق شامخة جميلة ، يطرح الفلور بالان وفلورها
انزجاجة العريضة وتراعى من خلالها اشياح نساء ورجال
ظهرون ويخفون في رشاة وخفة .
وسمعت دنيا صوت بدر وهو يقول :

.. ماذا اعمل ؟
ولم تجب دنيا ، وسرحت يبرحها في ماء النهر ، وقد لخشته
القلبية واضيئت حوافيه مصاصيح الثور على طول الطريق ،
واحسست بثورة تجتمع في صدرها . انها لم تعد تحتفل هذا
السؤال : ماذا اعمل ؟ ..

انه كثيرا ما يقول كاتلخل الصغير ، ليس مني نقود ماذا
اعمل ؟ .. انا متعب فلق ماذا اعمل ؟ .. انا احبك ... ماذا
اعمل ؟ ..

لقد افسدته امه ، وعوده ان تعطيه النقود ليثو ويتسلى ،
انه لم يعرف اللجوع ابدا ، ولم يحس بحاجة الى العمل من
اجل ان يجد الطعام . امه تعد له الاططار في الصباح والظاء
في الظهر ، والعشاء في المساء ، وهو يدخل البيت ويخرج منه
وكأنه يعيش في فندق مريح ، وامه واثقة من انه حتما سيعود
لانه مصاح اليها ، ولانه لم يعرف التشرذ في الشوارع ، ولم
يبدد مراه في نوم من الايام .. سريره ممسد دائما ، عليه
الانطية نظيفة مرتبة ، دون ان يدري كيف ترتب وكيف تظف
.. كيف يشعر بدر مسؤوليته في الحياة ؟ هل يالن اني امه
وانى سادله منها ، لبني كنت استطع ، ولكنني متعبه
ومضاجبة لي .. من يعتني بي .. اني آهيه .. ولقد قلت له أنا
أحبك ويفرل ان أجد معنى للحياة وأنا واثقة من انه سيكون

طيبا ناجحا ، لقد رأيتيه يعمل في الحياة .. وكنت على
شعنه انسامه جميلة ، ولي عتيه لمان السرور ، وفي فمه
سجارتة نمت دخاها في نكه ، وكان يمزج مع الرجل المعجوز
المرضى ، ويقول له مشيرا الى :

.. ليست هذه السيدة اجمل النساء في الوجود ، ونظر
الرجل المعجوز الي ، يتفحصني بعينيته المعمرتين الكليلتين ،
وقال :

.. ربنا يخليك الست يا دكتور ، ويطرح البركة في اولادكم .
وتعابت عيونا - انا وبدر - من فوق رأس الرجل المعجوز ،
ونظر بدر الي في قلق وعرفت انه يحس بأنه يخدع الرجل
المعجوز ، وانه على وشك ان يصارحه باننا غير متزوجين فهذه
هي عادته - حب المرأة - وفتح بدر فمه ، وكنت اسمعه
يقول :

.. ماذا اعمل ؟ .. هل اسأرك الرجل المعجوز بالحقيقة ؟
.. قالت عات واثقت فمه ، ودس يده في جيبه يبحث من علية
سجارتة وضاعت لمة السرور من عتيه ، ولجهم وجهه وفدأصبع
تالطل العنيد الذي يريد ان يصطلم اي شيء ..

وقال المعجوز وهو يصيح عتيه بالفتن :
.. آسي امي يا دكتور ..
.. فصاح بدر في صهيبة :
.. من عازب اشوف وشك لاني ..
.. فظهر وجه المعجوز من العجشة وقال :
.. ليه يا دكتور ؟ ..
.. فصاح بدر في انشغال :

.. انا ج ايلي الحياة ج ابطال شغل ..
.. فخرجت المرس قلبت منه ، ولكنه نظر الي في شراسة
وهيا ، فظهرت ارجل لم واجيه ، وأحس بمجزه ، وعلم ففروه
على الاستغلال مرابه ، والتصرف في حياته ، وان يتزوجني وان
يشعر في عمله ..

.. خرجت دنيا من تاملاتها على صوت بدر يسأل في الناح .
.. ماذا لك ؟
.. والتلقت دنيا اليه ، وهي تفر حوثها في الطريق ، ويومس
الاشجار ومصاصيح النور ومياه النيل ، وفصور الانفساء على
الرصيف الآخر من الطريق ، وخرجت دنيا من افكارها لتماما ،
وقالت في صوت متعرج كلها قد استبطلت لتوها من نوم
عميق ..

.. لا شيء ..
.. أنت تكبرين ...
.. نعم ...
.. فيم تكبرين ؟ ..
.. انشياء كثيرة ..
.. ما هي ؟ ..
.. انشياء تافهة ..
.. آه .. ما أخطر الانشياء التافهة اذا ما استقرت في راسك
الجميل ..
.. انشياء منها ؟ ..
.. لا .. ولكنني اعرف غرامك بالنتق ..
.. واثت ..
.. انا .. انا لا اعرف النتق ... انا رجل يصب ..
.. تحب كسبي في الساعة عشرة من عصره ..

- وانت تخبين كامرة عاقلة في الارمين .. الا ممكن ان
لعي ..
- اب مجنون .. كل العالم لا يعدل نظرة واحدة من عينك
.. نعم مجنون .. اليس هذا جنونا ؟
- لو اقل حيك لي ...
- لو جف ماء هذا النهر .. لو قصر هذا الطريق .. لو انطفا
نصف نجوم السماء .. لو ببس نصف اوراق الشجر ..
- بدر .. كفى ..
- ديسا ..
- انت تغيفني ..
- هل تفيكك حبي ..
- انت تعلق في عالم مسحور ...
- الحب يصنع المعجزات ..
- ليست لي اجنحة مثلك ..
- كيف .. انت ملاك ..
- أنا ما زلت على الارض ..
- ماذا تظنين هناك ..
- ارفيك .. انفرج عليك .. انا لا اريد هذا ..
- ماذا تريدن ؟
- ان اشاركك ...
- في العالم المسحور ..
- بل على الارض وسط الناس ..
- لماذا تعلق على الارض ؟

على الارض في وسط الطريق ، يسافر رجل الغول سريعا
وهو يهبط بعيني الصقر باحثا عن اكلة اللحم ..
وسهل رجل البوليس ، وكرد سمانه ، حتى جاوبه سؤال
ات من بعيد ، ولكنه سمع بشيا سوا ذلك مسكون الكثير
لرجل يصيح : يا كريم ..
وعلى الارض في ذلك الوقت في نهاية الطريق ، كان الكناسون
عبد الستار وامين وفرح قد فرغوا من كس المنظمه القريبه من
الحل الكبير ، وبدأ الطريق يصبح اكثر نظافة ، وكان فرح
قد سبق رساله مسرعا في الطريق ، وهو يصيح في صوب عال
بمواز هداة الليل :

- يا كريم ..

كان وجه فرج متجهما وميونه نرسه هالجه ، وكانت لحيه
الكثيثة تغطي وجهه وتحوه الى شبح مازع مخسوخ حجب
اللام .. ولقد حدث كل شيء فجأة ، فقد كان فرج يكتس
الارض مع زميله وهو صامت كانه يستمع الى حديثهما ،
ولقد اتبادا الا يشركاه في حديثهما لما يطمناه عن « ديوشه »
وتدنيه ، وانصره الى التفكير في أشياء رهيبة ، وقد كان امين
يعتقد ان فرج على صلة - ياخواننا بسم الله الرحمن الرحيم -
المطار - وفجأة انطلق فرج وحده ، وقد كف عن الكس ،
وجعل يرفع راسه ويظيل رقبته ويطويها بعينا ويسارا وهو
يصيح :
- يا كريم ..

وقد توقف عبد الستار من الكس وهو يابث وقال لزميله
امين :

- ويمدين .. فرج ح يعلها كل ليلة !
- سبه في حاله ..
عبد الستار : ميماد الملاحظ قرب .. ولو شافه النوادي
ح بطرده ..
امين : يطرد بطرد .. هو محتاج لشغل ..
عبد الستار : ويألي مني ؟ ..
امين : يقولوا انه متزوج بسم الله الرحمن الرحيم جنبيه
ينجيه وكل ما يرجع البيت يلاقيها مستياه ، وعلى الطليبة
فراخ وحمام .. واصناف اكل ثانية متفرهات ..
عبد الستار : ويصني لو طرده الجنية نوكله ..
امين : لطار وغدا وعشا ..
عبد الستار : يا راجل بلاشي تغريف .. احنا نطفي
عله ..

امين : وهو ليه ميكتس الارض معانا ، وبشوف السراب
اللي علا عينا ويد بقا قبل ما نموت ، اللي يعيش على
الارض لازم يشتغل ، وبالا يسبب غيره يكتس الارض وياكل
عش ..
عبد الستار : ميماد الملاحظ قرب .. ولو شافه النوادي
امين : امين معدش في قلبه حنيه ، امين يعلم الزبالة ، ويمدين
الوساخة اللي الناس يترجها ، امين ميفترض يشتغل لوحده ،
ومش فاضي لدروشه الشيخ فرج وشغل بسم الله الرحمن
الرحيم أنا طهت ، دي حاجة تكفر .. يا ساتر ..

- يا سار .. اف لم احد احتمل ..
والتي بعد في ح .. وهي بعد مع يفر في الطريق بوساها
.. في ..
- تسار .. كذا زعيمك آ ..
- أنا بدمه التفكير في حينا ..
- وملا برين ؟ ..
- انه ان يستمر ..
- انه ان يهني ..
- بعد .. نحن سير كفضيان اللطار في خطوط متوازية ،
لا نلتقي أبدا ..

- الم تاني في الحب آ ..

- الحب .. الحب .. انا بعول الحب الى مجرد كلمة
- آتت فلسية .. اين خالك يا دنيا ..
- دنيا لم يمد في قلبها حنان ، دنيا تفكر في معير هذا
الحب ، دنيا تحمل كلام الناس ، والستهم القدرة ، ونواجه
غضب اهلها الذين يعولونها ، دنيا ليس لديها وقت لتحتمل
دروشتك .. وخالك .. ساتركك يا بدو ..

- دنيا .. سافقد معني الحباء ..

- انت تعلق في العيال ، لانك لا تطيق ما يتلقاه عيني
الارض .. انت نخش العمل ونهرب منه ، ان امين الناس
تلقى بي في الطريق وكلامهم يملطني بالقدارة ، وعلى وحدي ان
اكنس كل هذا ، وان اجعب الزبالة ، انتي يرميها على الناس ،
ثم اتس كل هذا وامشي معك على شاطيء النيل لكففتي عن
الحب والعالم المسحور ..

لا يعلم احد كيف ظهرت دراجة اللاحاق ، ولا كيف انجب
في الحال - وكانه مركب فيها جهاز رادار - واقل على صوت
رجل البوليس ، وقد شد يده على شذقيه ، ورفع ميسد
السنار وامين مكتسبها على كتفيه كانهما تدقيان ، وجرا
سحر الصوت العالي ، وكان اللاحق يزقن ، وقد انتزع الكنسة
من يد الشيخ فرج :

- والله ما انت ماسكها في حياكك .. ده انا صيرت وصيرت
.. وانت تتماهى في هيلك ، وهى دى فلوس ابوك ، ولا تكيه
تناكل منها ..
ثم التفت اللاحق الى عبد السار وامين وقال لهبسا في
جده :

- اسم والفين سخرجوا على ايه .. يا للا كملوا التشل ،
وسيبوا الرجال دا في حاله ..
فأجاب دنا :

- انا صيرت وصيرت وانت بسماى ..
- ماذا افعل ؟ ..

- لا تفعل شيئا .. انا لا ادري ماذا يمكنك ان تفعل ...
واستدارت فجاء وعادت بسرعة في طريق الكوبري وحى الاقنيار
ووقف بدر جامدا ، لا يدوى على الكلام ، والكلمات الوحيدة
الجازرة في فمه هي : ماذا افعل ؟ ..
وسمع بدر صوتا يسأله :

- الساعة كام من فضلك ؟
ورفع بدر يده ونظر الى معصمه ، ثم قال في رجوم .

- متأسف معيشي ساهة ..
وتركه امين - السائل عن الوقت - ومن خلفه عبد السار ،
ومعيا في الطريق الذى عاهد منه بها

واراد بدر ان يعود هو الآخر ، ولكن شيئا في حبه تمنعه
من التقدم ، وأبصر يوحدة ، وملاز اربعة سوارات في الشارع
وصغير عرصار الليل ، وياح الكلاب ، وأحس فجاء بكل
ما تعدله هذه الوجودات من أصوات ، وكان كل شيء في الطريق
الساكن يتحول فلاشجار تراقص ، وأنوار المصابيح تهتز .
والهوام والغراش يدور من حولها ..

ورأى بدر دراجة تساق في الطريق ، ويسودها رجل في
ملابسه الصفراء ويمسك بمسكة ذات يد خشبية طويلة وكاب
الكلاب تجرى خلفه وهي تنبح ، ثم فجاء منظر رجل متسح
وهو يلهث ويهني ، وقد وقف الى جانبه رجل البوليس الذى
كان يبحث عن القلة واللصوص ..

ووقف بدر الى جانبه ، يحاول ان يفهم ما حدث ، وفس
بده في جيبه وأخرج سيجارة اشعلها ، وجعل ينفث الدخان .
وتقدم رجل البوليس من بدر وحاول أن يشرح له الأمر :
- اللاحق خد مقشته ، وطرده من التشل .

ثم همس رجل البوليس في اذن بدر وهو يتكلم التفر الى
فرج ليانك انه لا يسمع :

- أصله باين عليه مدوش ، وييمشى في الشارع يصرخ ولا
يستفتش ..

وانتفت بدر خلفه ، ونظر الى الطريق الذى لهدت فيه دنيا ..
- دنيا ...

فألقا عبد السار في صوت حاد .. حاد من قلبه ..
وانتجت دنيا على الرغم منها أليه ، وقد سمعت اسمها
ساذي به الكناس ..

وقال عبد السار :

- احنا سيبنا الرجال لوحده ، يا للا برجمه ..
وقال امين .

- الوقت اتأخر ، يكره فلوس عليه ..

فقال عبد السار :

- انا مش مطمن .. لازم أرجعله .

وقال امين :

- معيش فائدة ، ح بعمل له ايه ؟ .. ده رجل في ملكوته !

وقال عبد السار :

- وجودنا تمام بوايه ، الوحدة في الوقت ده شيء صعب ،
وسار عبد السار راجعا الى الشيخ فرج ، يسعه امين .

السيناريو

فتح عنام وخليل شوق

ينظم السيناريو الى مشاهد ، على راس كل منها مكان
وزمان أحداثه ، وكل مشهد ينقسم الى لقطات ، وقسم لها
أرقاماً بسيطة ، يتحدد نوع اللقطة أولاً ثم محتواها .
ويخرج المحرر السيناريو الذى تتضمنه اللقطات في
نوع آخر - وفيه الصور والحركة ، والأسر وفيه الحوار
والإقتطاع ونظي المؤثرات الصوتية ، (وأن الكتلتين هنا وضعهما
في عمود واحد) ويلاحظ القارئ أن الجمل دائما تبدأ بالأسم
.. وكل هذه الإجراءات الشكلية لتسهيل التنليل .

والسيناريو المقدم هنا مكتوب بنسب الطريقة المتبعة في
الخارج وهي التي يتحدد فيها نوع كل لقطة ، ويطلق عليه
ساريو التنليل (shooting script) ومنتجنا نادر اما يؤخذ
هذه الطريقة ويكتب الكاتب بتحديد نوع بعض اللقطات الهامة
في نظره ، ناركا الباقي للمخرج (كما هو الحال هنا في المشهد
الآخر) .

المشهد الأول (٢)

مبار خارجي

١ - لقطة عامة (LaS)

مضان المحطة من فوق عمارة ومسيح . الاثراب بمدسة
الزوم (Zoom Lens) الى كشال رمسيس حتى يأخذ له
لقطة قريبة متوسطة (M.C)

الموسيقى التصويرية قانون منفرد وقرش الجاز .

٢ - لقطة عامة :

عمارة حاردين سبتي من فوق النافورة . الاثراب الى
(zoom in) العمارة - بمدسة الزوم (M.C) -
حتى تأخذ لها لقطة قريبة متوسطة .

٣ - لقطة عامة :

مرح القاهرة من ناحية كازينو الهر . الاثراب اليه

بمقدمة الزوم حتى تأخذ نقطة قرمة متوسطة لرأس

البرج .

معلق : القاهرة (C.C.)

٥ - نقطة عامة :

الأهرامات الثلاثة من ناحية صحارى سبتي الانزباب الى الهرم الاكبر بمقدمة الزوم بحيث يكون قوس الشمس في الصورة .

٦ - نقطة عامة :

جامع محمد علي من الداخل . آلة التصوير تأخذ حركة ايقية دائرية لسقف الجامع عليها حركة رأسية الى أسفل (Tilt down) تترى وحل يصلى .

٧ - نقطة عامة :

داخل مصنع زجاج . الانزباب بمقدمة الزوم الى الزجاج المكسر حتى يأخذ له نقطة قرمة متوسطة وهو يوسع لسمير مره اخرى .

اصواب زجاج .

٨ - نقطة عامة :

سيرة حريق يخرج منه

اصواب السياره .

٩ - نقطة عامة

استاد القاهرة ارض حراة انزباب مربع بمقدمة الزوم أثناء عياد الناس لاصابة حادثة .

١٠ - نقطة عامة :

كنيسة الزمالك من الداخل - مع حركة ك د ه حركة رأسية الى أسفل لتترى ن ١٠ ١١ المذبح .

١١ - نقطة عامة :

من أسفل لثقب امفدة الاساس بعملي ، ونفس الذي في مؤخره بصوره

١٢ - نقطة قرمة موهجة

اليدق

١٣ - نقطة قرمة (C.S.)

النفس .

١٤ - نقطة عامة متوسطة

ثم لانزباب بمقدمة الزوم حتى تأخذ نقطة قرمة موهجة لدمى والمطربة بعض الصورة .

١٥ - نقطة قرمة

النفس .

١٦ - نقطة عامة

تمثال نهضة مصر من الرصيف الاخر المواجه لحديقة الأورمان والاقتراب بمقدمة الزوم الى وجه قنطرة .

١٧ - نقطة عامة لنظر بعيد (G.V.S.)

من فوق عمارة جاردن سيتي او من فوق برج القاهرة والاقتراب بمقدمة الزوم في لوحة الى كوبري قصر النيل لتترى حركة الزوم على الكوبري .

١٨ - نقطة عامة

من فوق عمارة لوك سليمان (ماشا) تترى حركة الزوم الدائرية .

معلق : القاهرة . القاهرة فليب كيرى بنفى .

١٩ - نقطة عامة متوسطة (M.C.S.)

من خلف فترية الصالون الأخضر لتترى ازدحام الناس وحركة الخروج والدخول المرحلة الى المحل .

المعلق : بنفى بذلك الخليط المريب المتناثر الذى يطلق عليه اسم . الناس .

٢٠ - نقطة عامة متوسطة

رصيف مزدحم بالناس .

٢١ - نقطة عامة حتى نقطة متوسطة

سيارة فاحرة جداً تدخل شمال الصورة وتقف ويرسل منها رجل ابيض جداً « رجل اعمال » بيده حقيبة اوراق .

المعلق : رجل اعمال .

حركة ايقية ناحية اليمين حتى تترى شخصاً يمد يده .

٢٢ - نقطة قرمة متوسطة

ممرضة امرأة وشقيقة جداً . تتكشف المرأة عن آلة تصوير على راحة يدها

المعلق : سيات

٢٣ - نقطة قرمة

سلا

٢٤ - نقطة قرمة

النفس هزئول من شمس و .

٢٥ - نقطة قرمة

النفس هزئول من شمس و .

٢٦ - نقطة قرمة

سلا

٢٧ - نقطة قرمة

سلا

٢٨ - نقطة قرمة

سلا

٢٩ - نقطة قرمة

سلا

٣٠ - نقطة قرمة

سلا

٣١ - نقطة قرمة

سلا

٣٢ - نقطة قرمة

سلا

٣٣ - نقطة قرمة

سلا

٣٤ - نقطة قرمة

سلا

٣٥ - نقطة قرمة

سلا

٦ - لقطه متوسطة

آلة التصوير تصب لوح زجاج والصابون تزدحم منه
يستمر تقطيع الرقعة حسب الموسيقى حتى يمتلئ
عدم استبعاد يدر وعدم تحمل مسئولية حتى وجوده في
كارييه *

على آخر لقطه لخروج بدر من الكباريه
صوت دنيا : لو اعرف هو عازن ايه ؟

(هـ) لم تلتقط بعض لقطات هذا المشهد وما ظهر على الشاشة
آخر تماما غير ما هو موجود هنا .

المشهد السادس

منزل بدر

نهار داخلي

١ - لقطة قريبة متوسطة

منه بها بطور تصفها أم بدر
آلة التصوير تتراجع الى الخلف
لمرأه مبهمة الى سرير بدر تقدم له البطور * وهو يقرأ
الجرائد *

ملحق :

دنيا : امه يتعطر له البطور المسبح .

٢ - لقطه متوسطة

منه امه مع امه في
منه امه مع امه في
منه امه مع امه في
منه امه مع امه في

امه يتقدم له الفدا الظهر

ليل خارجي

٣ - لقطه قريبة متوسطة

أم بدر مع حركة افعية آلة التصوير حتى يرى بدر من
خلال حوش سمك - مع أم بدر حتى تجلس في وضوح
جانبى (يرفل) بالنسبة لآلة التصوير - لسيور آلة
التصوير حتى يطلع بدر من الحوش وتصبح الأم في
لقطة من فوق كعب بدر (آمورس)

امه يتجهز له الصبا بالليل

٤ - لقطه قريبة

الأم من فوق كعب بدر مع ملاطحة وجود جهاز تليفزيون
في شمال ومؤخرة الصورة *

هو فلاكني مامه واقدر ادله زبها ؟

٥ - لقطه قريبة

بدر في حاله مساعده ينظر الى امه ثم ينظر الى جهاز
تليفزيون *

٦ - لقطه متوسطة

جهاز التليفزيون ويرى مباراة في كرة القدم

ملحق : يا سلام يا اولاد ..

كنتوا تقدروا نجيبوا دى جول ...

المشهد السابع

كورنى لدمعه

من حرمي

١ - لقطة قريبة

دنيا وتتراجع آلة التصوير الى الخلف حتى تأخذ لقطه
متوسطة * لشعر بالكوبرى * دنيا تنظر يمين الصورة

دنيا : ياريتنى كنت اقدر .. بس أنا محتاجة للى ياخذ باله
متى .. أنا بعجه *

المشهد الثامن

الصابون

ليل داخلي

منه ينظر شمال الصورة وهو مسيد جدا في فبه سيجارة
منه ينظر الى امه
منه ينظر الى امه
منه ينظر الى امه

منه ينظر الى امه
منه ينظر الى امه
منه ينظر الى امه
منه ينظر الى امه

المعجوز : ومنا يطلي لك الست يا دكتور ويطرح البركة في
اولادكم

٣ - لقطه قريبة متوسطة

منه وهو يصر الى دنيا في قلق شديد وكأنه يريد أن
يقول * يا دكتور

٤ - لقطه قريبة متوسطة

دنيا وهي تضحك ان يقول هذا ويخرجها امام الرجل *

٥ - لقطه متوسطة

بدر وهو يبحث عن السجائر والكبريت ووجهه متجههم
كالطفل المريد الذى يريد أن يعطى أى شى *

٦ - لقطه متوسطة

الرجل المجور وهو يقوم من على الكرسي

المعجوز : اجي امتي يادكتور ؟

٧ - لقطه عامة متوسطة

من فوق كعب دنيا ليدرو الرجل المجور يسهما

بدر : شى علوز اشوف وشك تانى *

مؤثرات : صوت الصكرى

٢ - لفظة عامة

استدرك خل من ناحية القصر المسمى

صوت زئيل الصكرى

٣ - لفظة موسطة

ياب سيارة أمامي يفتح وآلة التصوير على الأرض وتترك
ثلاثة من السيارة وهي معلقة في ساقها اليمنى السلسلة
« الراكون » ترتفع آلة التصوير إلى وجهها في حركة
رأسية إلى أعلى . آلة التصوير تسير معها وهي تلتصق
للخلف لتطمئن من بعدها عن الوليس - تتسكع - ترجع
لخطوتين ثم تسير زائبة في نفس الاتجاه .

صوت باب الغريبة - وقع الحزام الفتاة - صرصر ليل -
صباح .. الخ .

٤ - لفظة عامة

رجح من معدة الصورة واسعة في المؤخرة فاداه إلى فرج

الغشاء : هي الساعة ليحي كلم والتي يا هم
فرج : دنيا

٥ - لفظة موبيا

على الأرض ساد الغشاء ..
فرج يكس - ساقا الفتاة تخرج من الصورة
نكس ويسير في الخلف .. ح ..
الغشاء من الصورة .

مؤثرات : صوت القشة - الأرجل - صرصر الليل .. الخ .

صوت عبد الستار : ويعدن .. هو فرج ح يحملها كل ليلة

٦ - لفظة قريبة

أمين

أمين : سيبي في حاله .

٨ - لفظة عامة

الشارع وفرج جالس بجوار السور وبجانبه مقفه - ولها
الميل مربة من عود النور

صوت عبد الستار : ح يعمل إيه ؟

٩ - لفظة عامة موسطة

أمين وعبد الستار في مقفه الصورة وفرج والفتاة في
المؤخرة

أمين : ح يعمل إيه .. ح يعمل إيه ؟

١٠ - لفظة موسطة

أمن وعبد الستار في حاله كس

عبد الستار : يا راجل خلي في قلبك حنية
أمين : أمين ما عيش في قلبه حنية

عبد الستار يتقدم إلى آلة التصوير وأمين يتضم اليه
بحيث يكون حملهما شجرة صميرة والنور من أسفل
شجرة يولع مع كلمة (ده سفاقي)

أمين : يا لك الراجل فرج ده ..
ما أيت عارف .. هو ده بيهم شغل ..
ده سفاقي ..

سرك من في صورة حب لبقى في الكلمة به ثم يدخل
الصورة تأميا وفي يده فوطاس به بنايا قول مسوداي
يشتره كان ده وجده على الأرض حسن مايكس - يفتح
ويندأ في الأكل .

صوت فرج خارج الصورة : يا كريم ..

أمين يسير في الكلام أياه الأكل مع بحريك آلة التصوير
جهدا موحدا حتى يبعد لها لفظة قريبة موسطة

أمين : متجوز حنية .. كل ليلة عتياء .. وع الطبلية
فراخ وحمام وأصناف أكل ثانية ما نرفهاش ..
عبد الستار : يعني لو طردوه .. الحنية توكله ؟

١١ - لفظة عامة موسطة

يأخذ سلا من استارح وحملها مجموعة سيدات ورجال
..

مؤثرات : سيدات ورجال يصيحون بهسيرا

وجه المشهد الجديد : من مشهد (١٠) لم نلاحظ .

المشهد التالي عشر

١ - لفظة مربة

فرج بجوار الجامع في المؤخرة تراجع آلة التصوير إلى أعلى
حتى يرى فرج ويعواره شسوخ طويل وهو يحتضن رقيب
بلى بالبحر

فرج : دنيا

أمين : ليلة الخميس اللي فات ..

أمين قطع مشهد المؤخرة حسب الأعلام التي سيملك
تدبره وعلى الذي يكرر به الإيهام من رسمه .

(٢) حتى هذه اللحظة الوحيدة التي دوت في السيناريو لهذا
المشهد لم نلاحظ لافتراض القابلة - ووضع المخرج من عنده تطبيقا
كاملا للشهد عند التنفيذ

المشهد الثاني عشر

شارع الجيبة
بين

١ - لفظة عامة

آلة التصوير على الأرض والشارع حال

ليل خارجي

٧ - لفطة عامة
جزء من الكوري والملاحظ واكيا الدراجة وفي يده مقبضه
مخرج ويد ينظر اليه - يخرج الملاحظ من الصورة *

١ - لفطة قريبة متوسطة

٨ - لفطة قريبة متوسطة

كليب صيفي بجوار سور الكوري ورجلا يدر تدخسل
هو - يخرج بسب على الصورة
الشهد التاسع عشر
- ع الكوريش
- سل حارحي

ديا وظهرا آلة التصوير
يدر : انت قاسية يا ديتيا *

دنيا : دنيا يتحمل كلام الناس

نظر آلة التصوير بعدة

دنيا ما عندهاش وقت للفروسة وشغل الجنان

انا ح اسبيك يا يدر

آلة التصوير تراجع حتى تری يدر

دنيا : ما الفرش اتحمل كل ده .. عشان نمشي مع بعض

على شط النيل لنص الليل وتكلمتي ع الحب *

وتخرج من الصورة *

١ - مع ديه

وجه مخرج وهو يهينه وتراجع آلة التصوير لوى العسكري
قريب منه وهو يلف دول أي شعور *

٢ - لفطة عامة متوسطة

يدر يسل ال العسكري وفرج ، ينظر اليهما محاولا أن
يفهم ما بينهما ، يخرج عليه سباجار ويسل سباجارة ،
يقرب العسكري من يدر

٢ - لفطة قريبة متوسطة

يدر صامت

آلة التصوير تراجع والارض تبهل به

(مؤثرات)

يدر : ح اعمل ايه

العسكري : اللاحق خذ مقبضه .. وطرده من الشغل

٣ - لفطة قريبة متوسطة

يدر إلى حالة سرحان ، ويدخل العسكري على يدر

٢ - لفطة عامة

من امل مكان ممكن ويدر يتجه ال السور ويرتكز عليه

بجوار عمود بور - فتاة الليل تقرب منه - ديا كتبه

في يده صورة *

العسكري : تله داس تبه صغروش وساق الهباله ..

لاش تاير شمع

٥ - لفطة عامة متوسطة

دنيا تهر أمامها

عبد الستار : دنيا

بعد آلة دنيا ، ديا سبب بوجه الناس ..

احد مادها تم يسمر في المني وسيسمر .. آلة

التصوير

٤ - دنيا مع متوسطة

كوري رماه نيل في القفصه الغداء وصل اليه *

ولمعل لمسها تصلح شعرها تم تيدأ في السير بطريقة

حليمة * آلة التصوير تراجع لرى يدر واقفا بجوار

عمود النور ، الفتاة تسر عليه وهو لايشي بها * الفتاة

تب ويدور بسر امامه تبه نفس الطريفة الخليفة *

لا سمر به الغداء بعب حوار

الفتاة : الساعة كام من فسلك

- لفطة قريبة متوسطة

يدر من وجهة نظر الفتاة وهو لايشي بها *

٦ - لفطة قريبة متوسطة

عدة حلالة

الغداء : نا أسناد ...

آلة التصوير تراجع لرى يدر وهو يتندل واقفا

الغداء : الساعة تيجي كام ..

٦ - لفطة متوسطة

عد السناد وامين وهما يكتسان

امين : الوقت متاخر بكرة نلوت عليه

عبد الستار : آنا مش متكلين .. بس قول لي ح يعمل ايه

٧ - لفطة متوسطة

دنيا تسبح

امين : مفيش فايذة .. ح يعمل له ايه

٨ - لفطة قريبة

دنيا تسبح

يدر سائر ال ديا سمر .. يدر ال الغداء

يدر : سانس .. معتدش ساعه *

يدر حبه ساخده الكاسي بيطه والفتاة نظر اليه

باحتراف وتخرج من الصورة في الاتجاه الآخر *

عبد السار : لا .. ما نسيبوش كده يالابنى .. حتى برده لازم نفوم يالواجب .. فكر عمايا .. ح يعمل ايه ؟

المشهد العشرين

- ١ - سياره تقف فذلك منها فتاة الليل .
- ٢ - بدر ينظر ناحية السيارة في فرع ويصيح اليها مسرعا
- ٣ - دينا تنظر ناحية السيارة وتنبه اليها لتستطلع الخير .
- ٤ - فرج ينظر ناحية السيارة
- ٥ - بدر يصل الى الفتاة التي تنال من سقوطها من السيارة بعد ان دلفها الشبان ومسانتها مزق - بدر يحاول مساعدتها على النهوض - الفتاة في حالة خوف من بدر وتحاول ان تدارى صدمها الماري
- ٦ - دينا تصل الى بدر والفتاة
- ٧ - بدر يطبق الماء ويعول

بدر : ما تخفيش انا دكتور

وراسة عن الفيلم بقلم : هاشم النحاس

- ٨ - الفتاة تنظر الى دينا في خوف
- ٩ - بدر مسطر الى دينا - ودينا داخل الصورة مع بدر - ويحاول ان يرميها الفتاة
- ١٠ - الفتاة تقع في سكة الاثم وتترك دينا وبدر وتسير بجوار السور بمفردها
- ١١ - فرج يخرج

فرج : عفتنى .

- ١٢ - يهسى ويسير في نفس الاتجاه
- ١٣ - دينا تنظر الى بدر وتبتسم
- ١٤ - بدر ينظر الى دينا ويبتسم
- ١٥ - دينا تلاحق بدر بين دراهمه
- ١٦ - آلة التصوير ترتفع الى أعلى مكان ممكن بحيث يكون بدر ودينا وسيران ، وفرج ، والفتاة يسير بجوار السور المسمى واقف كما هو وهند الستار وأمنه يكسنان ويخس منعه يبرئ لئسى .

لو اعرف هو عايز ايه . . ونظ من خلال هذا السؤال لندنيا الى ما يدور في ذهنها عن بدر ، (م ٥) فتجده داخل كساريه طفل الموت ولكنه يسبق به ويتركه ، وصوت دنيا يعود مع نهاية المشهد يردد نفس السؤال : لو اعرف هو عايز ايه ؟ (م ٦) ثم تجده مع امه التي تقدم له اللطوخ والفتاة والصبا وتياخ في حناها عليه ، ويود صوت دنيا ليذكرنا باننا ما زلت نرى بدر من خلال ذهنها ، وان كانت في هذه المرة تلقى سؤالاً أكثر حدة يتقدم خطوة بالصرع ، هو هالكرني انه واقدر ادلعه زيبا . (م ٧) وقطع الى دنيا على الكوبري تواصل حديثها مع نفسها : يا ريتي كنت افسد .. بس انا محتاجة لى ياخذ بانه متى . (م ٨) ثم توى بسدر في عيادته مع فريفي ودنيا جالسة على جنب ، يسكو الريفي بالغير

(م ٩) الانزام من الانزامس يدل على ارتنام المشاهد بالسيناريو (م = مشهد) وتبدأ بالرقم (م ٢) اي المشهد الثاني ، على اعتبار ان المقدمة المروسة قبل المناوب هي (م ١) رغم انها ليست مشهدا واحداً بالعلن الدومى للشبهه الذى يجب ان تتور أحداثه في مكان واحد وراه واحد . ولكل سنلزم بالطام الوجود بالسيناريو

يتخذ السيناريو من نفس بداية القصة مقدمة له قبل المناوب: لفظات متفرقة تعبر من الدنيا وما بها من مناقضات ، تمهد للدخول في قصة نخل من المناقش الحاد بين ايجابين موضوعا لها ، وواضح انه انقل من المدينة ، والفاخرة بالذات ، ومزا للدنيا الواسعة .

ثم تنزل المناوبين ويضعها يبدأ الفيلم قصته باعتبارها إحدى القصص المنزعة من هذه الدنيا ، والعبرة بما فيها من خصوصية عن « الدنيا » بما فيها من عمومية .

ويمكن تقسيم السيناريو الى خمس مراحل عدا هذه المقدمة - المرحلة الأولى :

وتشتمل المشهدين الأولين ، وفيهما تقديم سريع لكل الشخصيات وتحديد مكان وزمان الأحداث : « م ٢ » « م ٣ » « م ٤ » بدر ودنيا على الكوبري يتماثلان ، وينتهي المشهد بصيغة العسكرية التقليدية ينته زميله في الليل . (م ٥) الكناسون وفاتة الليل وفرج يقف متكئا على مقعده .

المرحلة الثانية :

وتشتمل المشاهد الستة التالية ، وتقدم لنا قصة بدر مع دنيا . (م ٤) بدر يسأل : « اعلى ايه ؟ » ودنيا تسال :

له وتزوجته مسيرياً الى دنيا ، فيشير دعاء الرجل البريء ،
حسابية بدر بعد جعل المثلثة ، فشور على الرجل وهو
الحال المصايد (م ٩) ، ولطم الى بدر على الكوبرى وهو يؤكد
قراره ، آيوه ح ابقل شغل ، وتياس دنيا من مواصلة الحياة
معه فتنشيط بوجهها منه ولكن بدر بلغ عليها بوجه الخيال
ويتشب بينهما الصراع صريحا .

بدر - انا بعيك
دنيا - بتجيني زى ولد عمره ١٧ سنة
بدر - وانت ببعيتي زى واحدة عائله عمرها اربعين سنة .
دنيا - انت مجنون

بدر - وليه لا .. ما تعيش زى ما احنا عايزين .
تنجنن - ننشط ليه ما تقيش ابت ملاك .. ملاك نزل من
السما .

دنيا - بدر .. كفاية ارجوك
بدر - مش عايزه تبقى ملاك .. طيب يا بيجيتي .. عاتز علبني
سود في حاجه ناسه .

دنيا - دور على الارض الى احنا والفين عليهاى .. احنا
عايشين وسط الناس ..
والى هنا ترك بدر ودنيا بعد ان تحدثت لمامهما وتاخر
الوفد بينهما وتنتقل الى المرحلة التالية التى تنجلي لنا قصة
اخرى .

المرحلة الثالثة :

اربعة مشاهد تحكى لنا قصة فرج الكناس : (م ١٠)
فى
شمال الكورنشي ، تهبط احدى غيئات الليل من سماء ،
تتمسك ناحية فرج ، وعلى الجانب الاخرى من الطريق يمشى
وامين ذليلا فرج يعلل ، ويلتزم عبد السيد على حين ارجو
فرج من لخلته لفرج ميماد مرود الملائكة ، ولكن امين يرفض
فهو مشغول بمصمله ، كما ان امين يعلقه ان فرج فى غير
حاجة للشغل لانه مغاوى (متجاوز جنبه .. كل ليلة صنيته
.. وعلى الطيبة فراخ وحمام واصناف اكل تانية متفرهاش)
وكما قدم لنا السيناريو شخصية بدر ، وجانب من قصته مع
دنيا من خلال تصورات دنيا وكلماتها ، يقدم لنا شخصية
فرج من خلال تصورات امين عنه (م ١١) فزى فرج فى اوله
بجانب حافظ يمسك برفيف محتو بالهلم ، يقبل عليه امين
ياخذ منه قطعة ، ثم ياتى فتوة المولد لينتزع متفرهاف اللصم
بأكمله فيهرب به فرج (م ١٢) وينضل الى شارع الجسة
حيث ينبح فرج كالدخان وتنادى عليه الجنب ، وينقلب الشارع
رأسا على عقب ، ووجه امين يعلو عليه اللزج الشديد (م ١٣)
ولطم الى فرج يقع على الارض على الر دلفة قوية من الملائكة
وهو ينتزع منه مقبضه . ويستيقظ فرج من غفلته .

الرحلة الرابعة :

خمس مشاهد لتتبع فيها قصة بدر ودنيا مع قصة فرج ،
وسيلة الاتهام هي امين وعبد الستار . (م ١٤) دنيا
تتور على بدر وينتهى المشهد بقولها ، انامش شايبة انك تقدر
تعمل حاجة ابداع .

(م ١٥) قطع الى امين يقول لزميله وكاته يرد على دنيا :
« وهو ليه مايكنشنى الارض ماما .. الى يعيش على الارض
لازم يشتغل » . (م ١٦) وتعلم دنيا ان جوهما كن يستمر

فبرجوها بدر . حتى فى قلبك شوية حنية . (م ١٧) امين
يقول انه لم يعد فى قلبه حنية لانه يعمل « ومش فاشي لدروشه
التسخ فرج . (م ١٨) دنيا تعلم لبدر هي الاخرى « دنيا
متدعاش وقت للدروشه ونشل الجنان » .. وتركه لسؤاله
الذى لا زال يتردد فى ذهنه « ح اعمل ايه ؟ »
الرحلة الخامسة :

وتسمل مشهدين ، اولهما (م ١٩) تتجمع فيه الاطراب
النسائية ، بدر يشبه الى فرج ويقول العسكري لبدر ساعرا
من فرج (اصله باين عليه متدوش وسابق الهياة .. ولا
هواش عاوز شغل) ولا يدري انه بهذا الكلام يسحق من بدر
ايضا . وتقر دنيا فى طريقها باين وعبد الستار ، ويلحق عبد
الستار فرج « دنيا » كما هي العادة عند اولاد البسلة عندما
متعبون لسير الامور ، وتلتفت دنيا ناحية الكناسين اعتقادا
ان احدا يتنادى ثم يستمر فى المشي بينما يتشاهى الى سمها
الحوار الصادر بين امين وعبد الستار .
عبد الستار .. يا امين احنا بيينا الرجال وحده ..
ح يعمل ايه .. ياللا ترجع له .
امين - الوقت متاخر بكرة نفوت عليه .
عبد الستار - انا مش متلعن .. بس قول لى ح يعمل
اسه ؟

امين - عايشي لاية .. ح تعمل له ايه
عبد الستار - لا .. مانسيوش كده يا ابني ..
مش بروه لازم علوم بالواجب .. فكى ماعيا ..
ح تفرج ايه ؟

والمشح الى قلب الحوار بينهما يعمل نفس الافكار التى
يجتازها عقل دنيا .
وهذه هي القصة الاخرى (م ٢٠) العمل الذى انتهت اليه
الاصحاب بعد ان وصلت الى ذروتها . فتاة كبد يلفها الشبان
من السيارة قطع على الارض ويسرع اليها به ، وتسرع دنيا ،
بدر يلمتها ويبعثها ويرمل لها انه دكتور . وتبتسم دنيا ،
لقد عاد بدر الى واقعه .. الى نفسه .

وترتفع آلة التصوير الى اعل مكان ممكن بحيث يكون بدر
ودنيا يسيران ، وفرج والمختار يسير بجوار السور .. ونسمع
فرج يصرخ طلبا ملته « العسكري واقف كما هو ، وعبد
الستار وامين يكتسنان .. وتشرق الشمس .

تحليل وتقويم

لكل عمل درامى مقعدة منطقية ، شأنها شأن القديما المنطقية
فى الفنى الاسطى ، تتسم فى داخلها النتيجة التى يؤدى
اليها القياس . ولذا كان الفنان يينا بهذه القعدة ويولد منها
كل تسميمات العمل الدرامى لمهمتها هي ان ترجع هذه
التشبيات الى القعدة . وهنا يدخل قانون العملية ، ويسمى
فى « التحليل » بنس السور الذى يقوم به فى اى علم
من العلوم الطبيعية . اننا نقول به ان تربط الجزيئات
المتحدة فى كل موجد . فكل وحدة من وحدات العمل الدرامى
يجب ان تفسح امامها سوائل « لماذا ؟ » ، لماذا وجدت ؟ ولماذا
انخلت هذا الشكل ؟ ولماذا جاءت فى هذه اللحظة بالذات ؟ .. الخ
وبعدا نخرج سحبدى دقيق لابعاد الممسسل الفنى الذى تصالحو
التعمال له . وقد نختلف فى تحديدنا لهذه القعدة ، ولكننا

حينما نخذ إحدى القلعتان مدخلا لهم العمل الدرامي فلينبأنا
أن لنلزم بريق كل الجزئيات أو الوحدات بهذه القلعة حتى
لا تنتشر واحدة منها وتبدو حافلة دون تيرير .

والقصة التقليدية التي يمكن أن نضعها لقصة (دنيا) هي :
« انتملك بالاحلام الضيائية يؤدي إلى الاستخدام الخبير بالواقع »
وواضح من هذه القلعة أنها تتضمن أيضا مبدأ أخلاقيا يمكن
صياغته كالآتي : « ليس لنا إلا أن نرتبط بالأرض إن أردنا
العيش » .

والأرض أو الواقع هنا هو « دنيا » والشباب الذي يخلق في
الاحلام هو « بدر » ، إنه يرفض تحمل أي مسؤولية ، عودته أنه
أن تلوم عنه بتحمل كل الأعباء ومنحته الحب بلا مقابل ، وظن
أن العنينا امتداد لصدر أمه ، يفلق عيادته ، ويرفض أي
ارتباط ، ويهرب إلى الاحلام ، وترفض دليسا أن تهرب معه ،
تركه ، فيصنع الواقع ، يدرك أنه بذلك سيفقد كل شيء .
فلا يرى بدا من التمسك بالعيش في الحياة على الأرض ، وتعود
« دنيا » له مع عودته إلى الواقع ليشترك فيه بتعيينه من
الستورية .

وفي مظارة قصة بدر تسير قصة فرج ، الكنفس الذي يترك
مفتشة ، ويتكامل عن مشاركة زميله في العمل ويهرب إلى
أحلام من نوع آخر هو « دنيا » ، ويهرب « الدرويش »
من سواد أحلامه تصفه أرض الواقع الصلبة حيث يتمثل له
الجوع والصياغ عندما ينزع منه اللاهث القلعة تهيده فصله .
فيهرب وراء اللاهث صاخبا بأعلى صوته طالبا مفتشة .

فالهرب من الواقع والبحث عن متعة وهمية في عالم الخيال
والفرار من أرض برج رغم ما يحتويه من كوارث انحراف
وطبيعة فكرية شاسعة .

أوتار ثلاثة تعزف لكن هذه القلعة . الأول بدر ودنيا ،
والثاني فرج ومفتشة ، أما الثالث فيسجل في أمين وعبدالستار
زميلي فرج ، وهما بمثابة الكورس في المسرحية السوبانية ،
يعملان على زميلهما « فرج » ، ولكن تمثيلهما ينطبق أيضا
على بدر .

وتقابل الأوتار الثلاثة عندما يصل الصراع القصي حدته ،
فتنتلنا آلة التصوير بالتناوب بين بدر ودنيا من ناحية ، وهي
تهمد بالانفصال عنه ، وبين أمين وعبد الستار من ناحية
أخرى وهما يناقشان حالة زميلهما ، فيبدو الحوار بين كل زوج
استمرارا لتطور بين الزوج الآخر (أنظر الرحلة الرابعة)
كما تتقابل في النهاية (٢٠ م) فلعنما تترك دنيا بدر يصل
إلى صميمها الحوار بين أمين وعبد الستار عن زميلهما فرج
فيبدو وكأنه هو نفسه ما يدور بذهنها عن بدر ، وكلا الطرفين
يتكلم في النهاية قرارا واحدا ، أن يعود لصاحبه بعد أن
اتفرق بالواقع .

والكويبر وشاعر الكوديش هما مسرح أحداث القصة ،
وواضح أن السبب في اختيار الكويبر أنه يمرر مرحلة الانكشاف
بين عالمين ، أما الشاعر فهو على المسافات .

والليل هو الزمن السلسلي تجري فيه الأحداث لأنه يوحى
بالغموض وجو الأسرار ، والليل هو فرج الاحلام ، الاحلام التي
تلتصق من الواقع ، وهو وقت « النوم » . وهو بجانب هذا
وذاك الوقت الذي تعمل فيه قنيات الليل .

ولقصة الليل هنا هي صورة أخرى من صور الصياغ الذي
يمثله بدر من ناحية وفرج من ناحية أخرى . وهي لا تأتي لجرّد
أن تصق أحاسينا بلقرع للصياغ السلسلي يهدد كل من بدر
وفرّج ، أو باعتبارها إحدى مكونات صورة الليل ، وانسا
تشارك أيضا في تطوير الحدث الدرامي . أنها تتجمع مع فرج
في صورة واحدة ، وتقسّم صورة أخرى وجديها والزيتان لتطعم
القلعة إلهما وتعمّا تترك دنيا بدر « تقرب منه فتاة الليل
تعرض نفسها عليه ، تسأله عن الوقت ، فيرد عليها « ما عتديش
ساعة » (مشهد ١٨) ويهدد عنها . وتكشف لنا عيارته هذه
عن نزوعه إلى علم الإرباب حتى بالوقت ، ولكن تصرفه معها
يوحي لنا ببداية تعلقه ، فلقد رفض أن يواصل طريق الصياغ
إلى النهاية . وبدأ يفكر جديا في الأمر بعد أن تركته دنيا .
وعن طريق فتاة الليل التي يظن بها من العربة تكشف تحول
بدر وعودته إلى الواقع وهو الحل الذي تنتهي به القصة .

أما العسكري فهو صورة أخرى من صور الواقع الذي
يمثله أمين وعبد الستار من ناحية ، ودنيا من ناحية أخرى
في المشهد الثاني يليق بدر ودنيا في غناق حار ينتزعها منه
في فرج هو ، سيارة فلانج . مع صوت العسكري التقليدي
منها ليحمله في الليل وكأنه أيضا صبيحة لهما . وعندها
يتقرب بدر من فرج (في المشهد ١٩) يسفر العسكري من فرج
وكنه يسفر أيضا من بدر .

وفي المشهد (٢٠) نجد مثلا لما يسوقه السيناريو من كناية
سبانية فعندما يعلن بدر لعنيا أنه سيمنع من العمل ويقيم
على دينا ليجتمع به . يسرد حياء ماد عربه الرن إلى رن
التواجر ليلا . وهذه القلعة تعال ناما فولتا « وكان صبي
تلى ركبا جليل من بلاد البارد » وفي المشهد (١٨) سافدا بدر
سرق من قهر « دسر » مكتب هربل يعرض الأرض لذيلا
حجاب .

ويجب ألا ينهض عن باتنا ما تشير إليه أسماء أبطال القصة
من ثلاث : بدر الذي يحلّق في السماء ، ودنيا الواقعية
وفرّج الدويش .

ومن هنا يتضح لنا مدى حالي هذا السيناريو من فلسفة
في بناءه ، وما يتسم به من نزعة هندسية : ثلاثة يمثلون الصياغ :
بدر وفرّج وفتاة الليل .

ولأنه يمثلون الواقع : عبد الستار وأمين مما كطرف واحد ،
ودنيا طرف ثان والعسكري كطرف ثالث .
ولكرة القصة تحكيها ثلاثة أطراف : بدر ودنيا من ناحية ،
وفرّج ومفتشة من ناحية أخرى ، وأمين وعبدالستار من ناحية
ثالثة .

والسيناريو ينقسم (عدا المقدمة الموجودة قبل المناوب) إلى
مرحلة المقدمة في مشهدين ، ومرحلة كطانية في مشهدين ،
وكلت مراحل في خمسة عشر مشهدا ، تكاد تقسم بينهما
بالتساوي تمثل جسم الموضوع .

« دنيا » من القصة إلى السيناريو :

استمد السيناريو مادته من قصة قصيرة . والقصّة القصيرة
كلمسرحية والرواية إحدى المصادر الأدبية الهامة التي تتحول
إلى أفلام . ولعل القصة القصيرة هي أحسن هذه المصادر ،
فإن كانت المسرحية تقدم لنا الحكمة المتناسكة والصراع العاد
مباشرة ، والرواية تقدم لنا التفاصيل الدقيقة ، فإننا في

كليمها بنظره إلى التلخيص عامة عند تحويل واحدة منها إلى فيلم ، والتلخيص - دون استثناء - يفتقد العمل أعماقه ، وأقصى ما يمكن أن يطرح إليه هو أن يصل إلى مستوى الأصل ، ولهذا فشلت معظم الأفلام التي استمدت مادتها من رواية أو مسرحية أن تصل إلى أعماق الأصل - والأثر على العكس مع النقص الضعيف - أنها تقدم لنا الفكرة الأساسية - التوبة ، وتتيح للسينمائي فرصة الطاق والتعمق ، مما قد يساعد على أن يوفق العمل السينمائي في النهاية أصله المكتوب ... وجبرية - دنيا - هي تطبيق واضح لذلك .

يكاد السيناريو أن يكون ترجمة دقيقة لكل عبارة من عبارات القصة عدا القليل النادر منها وهي إما لعدم أهميتها الدرامية ، مثل الكلام من أهل النسي الذين يهربون من بيوتهم ذات الحجرات الضيقة ... إلى الحشيتي المزروع على طول طريق النيل ... أو لقصور إمكاناتها السينمائية مثل العبارات التجريدية ، لكل واحد منهم نظيرة للحياة ، ولأن يعتنى الحصول عليه ، وعمل بسعى إليه ، وصير بقلبه ويؤبه ، وفرائد تفكر له » .

ومما قلته السيناريو من القصة ، وهو الغالب الأعم ، دنيا وبدر والصراع بينهما ، فرج وموقف زميليه منه والملاحظ ، نقله بأمانة وزادته تجسيما ، فتحوّلت العبارات التقريرية إلى صور وأحداث ، فميسرة مثل « لقد أفسدته أنه هودبه إن نظيته المتفرد ليهو ويتسلى » تحولت إلى مشهد كامل هو (م ٥) وعبرة مثل « أنه تعد له الظاهر في الصباح ، النصف في الليل » والمشهد إلى المساء « نجدها بنصها كاملا وصورة (م ٦)

وفي القصة اكتفى بعرضي - دودنه - الشيخ فرج عرفيا ، وعرفها السيناريو كذلك ، ولكنه استعمل استخداما أكبر بان فرج - مفاوى - لينقلنا في مشهدين متتابعين (م ٩) إلى عالم فرج الفسيفسائي كما يتصوره أمين ، وليس لأمين المشهدين أية إشارة في القصة .

وأما السيناريو عناصر جديدة للقصة مثل : فتاة الليل ، ولنج في استغلالها ، كما وسع النهاية فلم تقتصر على عودة أمين وعبد الستار إلى زميلهما ، وإنما علوت دنيا أيضا إلى بدر ، وانتهى ذلك الصلة محاولة لفل فتاة الليل من السيرة . « دنيا » من السيناريو إلى الشاشة :

يتوقف تحويل السيناريو إلى فيلم على أمانة المخرج ، فقد يهبط السيناريو في التلخيص بنص مؤثراته ، كما قد ينحرف عن عدله ، ولكن المخرج هنا اشترك في كتابة السيناريو ، ولهذا جاء التلخيص تجسيميا لما هو مكتوب على الورق ، وتعميلا لما يدور في مخيلته .

والمخرج ، خليل شوقي ، بدأ أول أعماله في الحل السينمائي بوضع الموسيقى التصويرية والقصص لفيلم « السعادة المضمرة » أخرج « سيد زيادة » سنة ١٩٢٨ ، وفي سنة ١٩٥٢ عكس يشركه مصر للتشغيل والسينما ، وبها تعلم التصوير على يد - دويبر طيبة - ، ثم التحق بمعهد « المركز التدريبي » بإيطاليا وحصل منه على الدبلوم بعد ثلاث سنوات ، سافر بعدها إلى ألمانيا ، أمضى فيها فترة تمرينين باستديوهات - بيلاريا - ، وزار استديوهات - أوفلا - أكبر استديوهات ألمانيا ، وشركة

« موزيك » فيلم أكبر شركات المويلاج بألمانيا ، وتم تمرينه في « بلان باث » على العمل بالسيناريو .

عاد إلى القاهرة في أواخر سنة ١٩٥٧ أخرج عدة أفلام تسجيلية ، منها « ظلود النحت في مصر » عرض في « كارلو في لاري » سنة ١٩٦١ ، و « رجال خضراء » عرض في « ليزنج » سنة ١٩٦٢ ، كما أخرج ٢٥ لفرة تسجيلية للسيناريون تعمل اسم برناتج « فوايز » من أهمها فقرات « السلحفاة » و « الصبار » و « مصر الجديدة » ، وهو يحتل الآن منصب مدير إدارة الأفلام التلفزيونية بالشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي .. وفيلم « دنيا » هو أول أعماله بعد توليه منصبه الجديد ، وآخر ما فكره - وهذا ما نلنا من ملاحظات على الفيلم -

❖ في السيناريو كان يصحب صور الممنعة الموجودة قبل العناوين صوت تعليق يؤكّد لنا أننا في القاهرة ، « القلب الكبير الذي ينحى ، ويلبس بذلك العليف العجيب المتنافي » وقد أصاب المخرج بخلف هذا التعليق منه التلخيص حيث لم يكن له أدنى ضرورة في الفيلم بالصورة كافية ، ووجوده يومس للمشاهد بالفاء ، فضلا عن أنه يحصد للمقدمة معنى « القاهرة » مما يفسد مدخلها « الدنيا » .

❖ تلخيص لكلمات العناوين وخاصة المشهد (٢) وصل إلى مستوى من الرقة والناعرة والدقة في التعبير السينمائي لم يصل إليه مشهد مماثل من قبل في السينما المصرية .

❖ في المشهد (٦) بالسيناريو بدر ينظر إلى أمه ثم ينظر إلى التلخيزون ، ولفظ إلى شاشة التلخيزون ليري عبارة في قرع الأديم « ولكن يقول - بإسلام باؤلا - كنتنوا تلعروا بجيورا إلى جورا » ولهم العبارة أهمية لما يأتي بعدها ، ولغة المبالغة منطق استعساستا بأكوف ، لا أنها في التلخيص فلتت بعلم تأريخها وقد ملحه تمنع تسلسل الأحداث ، والسبب أننا فوجئنا بها دون تدمير سابق للتلخيزون أو معرفتنا بأن بدر يشاهده ، مما أثار القموص وجعلنا نتساءل من أين جاءت هذه المبالغة وما معناها ؟ . وكان من الممكن لفساد هذا القموص والحصول على التأثير المطلوب من اللفظة بأن يسبقها لعلة أخرى نذكر بها وجود التلخيزون في نفس المجال .

❖ أصف أجزاء الفيلم دراميا مشهدى المولد (م ١١) وشارع الجنية (م ١٢) فالعرض انهما يقدمان لنا شخصية فرج من خلال أفكار أمين ، ورغم استخدام نفس الوسيلة أضحى مع قصة بدر فالتناقل هنا الوضوح ولا يتأكد لأمين منها من خلال أفكار أمين ، مما يصعب على المشاهد فهمهما وظل عدّة يتساءل عن ضرورتهما ، وعلى الأخص مشهد (١٢) الذي يمكن حذوه دون أن نعد شيئا ذا أهمية درامية ، بل لعله كان من الأفضل حذفه والإنتقال من اللقطة التي يعاين فيها فتاة المولد التمسّاع ريفيل اللحم من فرج إلى الملاحظ وهو يتزع من مشه .

ثم لو فرضنا جدلا أن شارع الجنية هذا نراه من وجهة نظر أمين (تخيلاته) فكيف لنا أن نتقبل أن أمين الكناس يمكنه أن يتصور منه هذا الديكور التجريدي ، فمثل هذا الصور لا يمكن أن يتلام ومستواه الفكرى الرتب أيضا بمستواه الاقتصادي والطبقي .

القضايا المساندة وعالم الاحلام والتخللات عما ديكور شارع
الجنية التي اسدته المبالغة .

والجمل الوسيقية الاساسية عزفت على القانون فلم يعجز
القانون في التعبير عن كل الانتمالات المعنوية الموجودة رغم
ما يشاع من عجزه في مثل هذه الموضوعات .

وجمال التكوين في الصور يكاد يعلن عن نفسه في كل
صورة والفصل يرجع بالطبع في جزء كبير منه الى المصور . الا
ان هذه الدقة المبالغة في تكوين الصور شأنها شأن بقية
مكونات الفيلم قد تجسدت في بعض اللقطات عن متابعة
الاحداث بالعق الكافي .

وانى المشلون ادوارهم ببراعة حتى اصحاب الادوار الثانوية
وعلى الاخص « لى انود » التي فلتت بدور « فتاة الليل »
اما صلاح قابيل وكليل طاهر فلعبا احسن ادوارهما .

ولاشك ان اسم الفيلم يفتقر دالة باسمهما كشهادة على
فدتهما الفنية في التمثيل . والعق ان الفيلم يعتبر شهادة
فنية لكل من عملوا فيه وكلم من الشبان المجتهدين . انسه
تجربة جديدة تستحق التشجيع لم تكن لتولد لولا دخول
القطاع امام ميدان السينما .
ونرجو المزيد منها ..

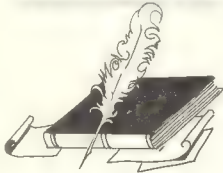
ولا شك ان ميل المخرج لايراز مواهبه التقنية هو السبب
في الطام مثل هذا المشهد الذي جلب انتباهنا ، وكذلك كان
مشهد الولد ، وهما الفصل اجزاء الفيلم تكتيكا . ولعل هذا
كان من الاسباب التي ابعثت المتسرج من تتابع الاحداث
والاجذاب نحو الشكل حتى اذا ما انتهى المشاهدان وعاد الى
الاحداث من جديد صعب عليه ربطها ببعض .

والحق ان هذين المشهدين هما المشلون الى حد كبير عما
يمكن ان يتهم به الفيلم من غموض . والواقع ان هذا الغموض
يرجع ايضا الى السيناريو الذي لم يهتم كثيرا بهما ، حتى ان
مشهد الولد لم يكتب وترك لقروا الديكور .

❖ وثى: آخر الفصل من تأثير الفيلم هو نهايته التي جاءت
سريعة حيث لم يمهده لتطوّر بلز التمهيد الكافي مما يقتضا
بالخاتمة ، وهذا العيب يرجع ايضا للسيناريو .

❖ حركة آلة التصوير في آخر لقطه وهي ترتفع لتأخذ كل
التفاصيل في لقطة عامة لم تظا كما هي بالسيناريو رغم
جمالها وحسن تعبيرا كفتام للقطعة .

❖ امانع بقلية عوامل التنبيل فقد وفق الديكور في استخدام
الابيض والاسود دون تدرج بينهما لايراز حدة التناقض في
الموضوع ، وعبرت المسفة التجريدية الغالبة عليه عن الجو



ان الفناء اقدم في حياة الانسان وأصل من
موسيقى الآلات . والفناء يمثل تزاوجا بين الكلمة
والنغمة ، فما هي طبيعة العلاقة بينهما وهل
يتساويان في الأهمية أم يسود أحدهما ويتبع
الأخر ؟ ومشكلة العلاقة بين الكلمة واللحن ترتبط
ارتباطا مباشرا بتطور التفكير الموسيقى وأساليب
التأليف الموسيقى ذاتها ، بل ويتطور الفلسفة الفنية
للمذاهب الموسيقية المختلفة وموقف المؤلفين
الموسيقين في كل هذه المذاهب من فناء بصمة
عامة . ونحن نشعب غنائى بطبيعته ولعل في تتبع
مراحل هذه المشكلة على مر العصور في الموسيقى
العالمية ما يفيدنا ونحن نعيش فجر نهضة فنية
وموسيقية بدأت تغير فهمنا وتقبلنا للموسيقى
وتتحدى وعينا الفني وتعمق احتياجنا النفسية في

من مشكله العلاقة بين الشعور واللحن مشكلة
عديدة قدم الموسيقى الغنائية نفسها ، ولم يكف
من ذلك إلى اختلاف مذاهبهم عن محاولة
جمع بين الكلمة واللحن كل حسب اتجاهه ووسائله
في معالجة الموسيقى . ومع ذلك فان بعض مصور
تاريخ الموسيقى ، كانت أكثر وعيا بأبعاد المشكلة
وأكثر إيجابية في محاولة التغلب عليها ، وسنرى
من تتبعنا لتلك المراحل ان أوفق الحلول وأكثرها
تحقيقا للتعاقد بين أهمية الكلمة واللحن هي الحاول
التي اتبعت من عصور ثورية في تاريخ الموسيقى ،
عصور اصلاح أو تغيير جوهري .

اذا نحن رجعا الى القرون الاولى للمسيحية
لوجدنا أن الفناء الفني الوحيد الذي كانت أوروبا
تعترف به في المصور الوسطى هو الفناء
« الجريجوريانى » وهي تلك التراتيل الدينية
البيسطة التي تنغنى بالفاظ لاتينية تلحن بلحن
واحد « مونوفونى » لا تكشفه أية الحان أخرى لامن
الاصوات ولا من الآلات « حيث لم توجد الآلات
الموسيقية طريقها الى الكنيسة إلا متأخرة جدا » .

وكان تلحين التراتيل الجريجوريانية مرسل
الإيقاع هادئا وقورا ، فهو يسير في سياق لحنى
شبه محدد اذ يبدأ عادة بنموذج لحنى خاص
بالاستهلال ثم يصعد اللحن الى إحدى نوتات المقام



مشكلة العلاقة بين

الكلمة
واللحن

بقلم:
الدكتورة سمحة الخولي

والإيقاع عندما يتعنون بمحاسن سيداتهم وبجمال الطبعه وهم وان حاولوا اتباع الاسلوب البوليفوني « العلمى » للتلحين اندبنى في اغانيهم الا ان اشعارهم الفزلة انمكست على الحانهم فجعلتها تميل الى مفضل الإيقاع الثنائى والى البوليفونية الخفيفة كما كانوا يميلون الى تفضيل المقام الكبير major والصغير minor فى موسيقاهم القدسه .

تم يداب الطبعه الاوربية تضيق بالتراتيل البسيطة المعرود الاذن فى الموسيقى الرسمية الدينية، فنشأ فن تعدد الالحان أو « البوليفونية » ، وأخذ يجد طريقه فى ازدهار سريع الى الموسيقى الاوربية كلها ومع بشائر عصر النهضة تاصلت أساليب الكنتراپتس - أى فن نسج الالحان التشابكة (فى مسار افقى) - وأصبح هدف التأليف الموسيقى ذوال عصر النهضة خلق نسيج بوليفونى . كما تكادى فيه الحان ، لكل منها إيقاعه . علاه المصنف من الالحان الاخرى المشتركة . كل الالحان فى القطعة الواحدة تركب وتكتب فى اسلوب الحنايب . يكون عادة من الحسان (فى مسار افقى) - وهذا « اللحن الثابت » هو الذى يكرر فى كل موسيقى بوليفونية . فبذلك كانت الموسيقى الدينية فى العصور الوسطى الاعتقاد بمرحور وجرد نص دينى (يؤدى وظيفة « اللحن الثالث ») فى اية مقطوعة يضاف عليها مغزى روحيا خاصا .

وكانت كل الموسيقى الدينية طوال عصر النهضة . كتب بهذا الاسلوب البوليفونى ذى الالحان العديدة المتداخلة ، سواء كان مؤلفها من ايطاليا او من بلاد الاراضى الواطئة او من فرنسا او انجلترا او اسبانيا .

وواضح ان مثل هذا التلحين المركب لاى نص دينى من شأنه ان يبدد الكلمات تماما ، اذ يبعثرها بين الاصوات المختلفة المشتركة فى انشادها كسل طبعه وانشائه الخاص ، فتجد مقطعا من الكلمة يفتنه اعلى الاصوات ، ثم تلاوه صوت آخر فيردد نفس المقطع بينما يستمر الاول فى القطع التالى .. وهكذا -- وإذا كان فن الكنتراپتس العويس من أرقى فنون الموسيقى الغربية الا أنه بلا شك يمثل اقصى ما وصلت اليه الموسيقى من اهدار للكلمة

ويسمونها « بؤة التلاوة » حيث يملك اللحن عندها وحولها لأطول فترة ، وفى الختام يهبط الى القرار مستخدما بضغ انغام محفوفة لختتام الترانيل « بطريقة تشبه بعض اساليب تلاوة القرآن عندنا » ، اما العصر الإيقاعى فلم يكن يحضج لميزان محدد رتيب كما هو الحال اليوم .

ومثل هذا التحفظ والزهذ الميلودى من شأنه ان يجعل على الكلمات أهمية وتأكيدا خاصا ، فسلطت الكتبة أبث ان تعترف للموسيقى الا بحيز محدود لا ينغذه اللحن ، وحرصت على الحفاظ على هذه الترانيل فسخرت رجالهما ليلقتها للأجيال الحائلة بالتواتر الشفوى .

غير ان النزعة الجمالية الاصيلة فى نفس الانسان لم تسلم لهذا الزقار والتحفظ الميلودى طويلا فبدأ المنشدون ينحنون الفرص ليطلقوا العنان لاشعارهم الدينية الفياضة فى استرابات لحنية مزخرفة مزوقة اشبه بالتقاسيم . فبينما احفظوا بالتلحين المقطع الهادئ للتراتيل - ترا - مد - أدخلوا عند حروف المد فى بعض الترانيل - melisma ، ظلت تواصل وتنبه

رويدا رويدا حتى أصبح لها حيزها فى الموسيقى الكنيسية باسم « الميسمات » التى اندمجت أخيرا فى الموسيقى واصبحت سمة فى سبيل .

ركبت لها القافز جديده تلالم الحانها ، وهكذا شهد جولة من جولات الصراع بين الكلمة والموسيقى كسبت فيها الموسيقى بعض الارض فى مجال الموسيقى الدينية حيث فرضت نفسها على الترانيل ثم ركبت فيها الالفاظ اللاتنية لالحانها على عكس التبع فى التلحين الغنائى عامة .

ولم يكن للموسيقى فى العصور الوسطى شأن كبير حركه لفظا - معنى انهم الا شاعر الشعراء المتحولين ، التروبادور والتروفر فى فرنسا وانجلترا واسبانيا « والميتسينجر . minnesänger والماسترستجر « أساطين الغناء فى ألمانيا ، ولاشك ان « منصر الغزل العاطفى فى اغانيهم اسم اشرى تلحيناتهم وخاصة من الناحية الإيقاعية ، واليهم يرجع الفصل فى الملامة بين ايقاع الغناء وبين جو الشعر الغزلى والاغنائى الراقصة ، مما لم يكن له مجال فى الموسيقى الدينية ، فقد كان طبيعيا ان ينهدوا وقار الموسيقى الكنسية واقتصادها الميلودى

ومن خلال تجارب « الكامراتا » الأولى في
البحر بهذا الأسلوب الجديد ظهر مأسوه
بالأسلوب التعبيري *Stile rappresentativo*

وهو أسلوب مونودي أو هارموني قوامه لحسن
رئيسي واضح تسانده تالقات هارمونية (راسية)
وهو أسلوب مناهض تماما للاتجاه البوليغوني
السابق ، وقد أثبت عصر الباروك صلاحية هذا
الأسلوب الجديد وقدرته على التعبير عن المشاعر
والمعاني وقابليته للنمو والازدهار ، حتى أنه ساد
في التأليف الموسيقي العالمي منذ ثلاثة قرون .

أما « الأسلوب التعبيري » الذي يهدف إلى
التعبير عن المشاعر فهو نتاج طبيعي لنزعة عصر
الباروك للعناية بعنصر الانفعال والإحساس في
الموسيقى مما لا نظير له في البوليغونية الدينية
المتحفظة وقد كانت الأغاني التي كتبت في القرن
السابع عشر بهذا الأسلوب التعبيري بصفة عامة
والتي من الحزينة الباكية ، فكان يحلو مؤلفي هذه
العزائد أن يحركوا قلوب مستمعهم وأن يستندوا
في أغاني « المراثي » *Lamenta* التي أكثروا
بها ، وفي « راد » أن يمسوا الحزن الأسنى
لمسيحيين . في حين أن هذه « الموسيقى الجديدة »
بدورها ، كما يراها بيرى وكاشيني - أمانة على معاني
الشعر وأن الشعر والهارمونية فيها يضيفان إلى
تلك المعاني عمقا وتأثيرا صادقا عميقا .

ومن ثانيا هذه الثورة الفنية الكبيرة نبشت فكرة
الدراما الموسيقية أو الأوبرا ، وظهر فن المسرحية
المفناة ، وتكاثفت جهود الشعراء والموسيقين معا
على تطبيق مبادئ احترام الشعر ونتج عن هذا
التطبيق أسلوب في الشعر يعد وسطا بين الكلام
والغناء أسموه « الرستاتيف » *recitative*
(أي التلاوة) ، وكانت المدرسة الأولى للأوبرا في
فلورنسة تعتمد في غالبية إنتاجها على عنصر
التلاوة ، وقد شرح جياكومو بيرى فكرته وغايته من
هذا في المقدمة التي كتبها لأوبرا يوربدتش من
تلحينه إذ كتب يقول : « كان على أن ألحن شعرا
دراميا ، ووجدت أنه لا بد لي من تقليد نبرات الإلقاء
أو الكلام بالموسيقى رغم أنه ليس في الحياة الواقعية
من يتكلم بالموسيقى !.. وبدأ لي أن الإغريق كانوا
يتشدون مسرحياتهم بأسلوب أشبه بالكلام ولكنه
ألحن يعاين عن نطاق الحديث المادي ، ويقتصر في

والسلاسل والتعبير عن كلمة الصليب بقفتين
لحنيتين متعارضتين وهكذا .. ومثل هذا الفهم
لوظيفة اللحن في الموسيقى الغنائية فهم قاصر ينم
عن تحريف جوهري للوظيفة الطبيعية للفن
الصوتي ، فالموسيقى تخرج تماما عن مجالها
الطبيعي وعن حدودها عندما تنصدد للوصف
والتصوير ، وخاصة إذا كان الوصف لأشياء مادية
أو معان حسية تنبوع عن الوصف . وإذا كانت بعض
العصور التالية (العصر الرومانتيكي) قد سخرت
الموسيقى للوصف النفسي أو المعنوي في القصائد
السيمفونية .. فانها لم تعمل ذلك في ميدان الغناء
بل حاولت - بنجاح متفاوت - في ميدان الموسيقى
الوركستراية ، وأصطنعت له الوسائل من كتابة
الشروح و « البروجرامات » التفسيرية .

ونستطيع القول بأن عصر النهضة يمثل طرف
التقيض بالنسبة لمشكلتنا هذه ففي موسيقاه
البوليغونية الدينية سيطرت الموسيقى بقواتها
الصارمة على الكلمات سيطرة تامة ، وفي موسيقاه
الدنيوية أخضع ملحنو المادريجال اللحن والهارمونية
أخضاعا تصفيا للشعر .



وفي عهد القرن السادس عشر ، ظهرت
المقاومة الإيجابية للأسلوب البوليغوني المركب جاء
أولها - وبدافع ديني محض - من رجال الكنيسة
في صورة « مجمع ترينت » الشهير الذي عكس
ليحت ما آلت إليه الموسيقى الدينية من تعقيد
تأهت معه النصوص الدينية ، أما التيار الثاني فقد
كان أفعل وأبعد أثرا في تاريخ الموسيقى الدينية
من تعقيد تأهت معه النصوص الدينية .

أما التيار الثاني فقد كان أفعل وأبعد أثرا في تاريخ
الموسيقى إذ جاء من جماعة من الفنانين والشعراء
والإدباء في فلورنسة عرفت في تاريخ الموسيقى باسم
« الكامراتا » تساندوا على العمل على رد اعتبار الكلمة
وأحلال الشعر في المكان الأول وتسخر الموسيقى
لخدمته وذلك بالعودة إلى بساطة اللحن الواحد، ولكن
مع استغلال الشراء الهارموني الذي اكتسبته
الموسيقى من خبرتها في نسج الألحان طوال القرون
السة الماضية ، وكان رائدهم في تحقيق هذه
الثورة الفنية العودة إلى المثل الإغريقية القديمة من
تأكيد أولوية الشعر واتشاده بلحن بسيط واضح
معبّر يجسم معانيه .

الوقت نفسه عن الحان الغناء ، أى انه نوع من الموسيقى وسط بين الاثنين . .

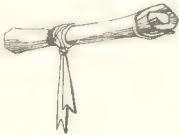
وكانت المحاولات الأولى في الاوبرا تعتمد كلية على الريبستيف مما لا يخلو من الجفاف — الى ان جاء كلاوديو مونتفردى Monteverde ١٥٦٧-١٦٤٢ ورفق هذا الأسلوب الناشئ الى مرتبة العمل الفنى العظيم واكسب الريبستيف مرونة وتعبيراً وحقق بالموسيقى تجسماً وتعميقاً لمعاني الشعر ما كان ليبلغه الا بفضل خبرته الطويلة بممارسة التلحين الغنائى و المادريجال حيث لحن منها خمسة مجلدات كان فيها آمينا على معاني الشعر ، وكان يطوع الميلودية والهارمونية فيها للاحتياجات النفسية للكلمات ، حتى ولو أدى به ذلك الى ادخال عناصر هارمونية ، كالشافر والتأخير ، غير مالوفة في عصره ، وقد لاقى أسلوبه هذا في تناول الموسيقى الغنائية ، وما فرضه من توسع في الهارمونية ، ادى الى اثاره حملة عنيفة من المحافظين ضده (١) ، وقد كتب اخوه دفاعاً عن وجهه نظره هذه يقول : « ان مونتفردى يريد للنص الشعري ان يكون سيد الهارمونية لا حادماً . والحكمة انصح من اعماله يجب ان يصدر عن وجهة النظر الاعلى » .
والنص عند املانو سالف . نسخة ١٦٠٠ م .
والواقع والاماع . .

وبهذا الفهم المستتر كتب مونتفردى اوبراته التى بقى منها على الزمن « اورفيو »

وقدر لفن الاوبرا بعد ذلك ان يزدهر في ايطاليا فانطلق مكتسحاً المدن الايطالية ، ولم ينصرم القرن السابع عشر حتى كانت دور الاوبرا قد شيدت في سائر انحاء ايطاليا لتكون محراباً لهذا الفن الذى تزوج فيه الشعر والموسيقى في ظل الميسادى « الكلاسيكية » . غير ان الطبيعة الايطالية الغنائية الاصلية لم تلبث ان ضاقت بتلك المبادئ وانسأقت في تيار عبادة ابطال الفسفاء وما لبثت الاوبرا ان انحدرت في نهاية ذلك القرن ومطلع القرن الثامن عشر الى مجرد حفلات للغناء المنفرد تؤدى بالملابس على المسرح دون اى مراعاة لحبكة القصة او تسلسل السياق الدرامى او اتصال الحركة المسرحية، فكان

المغنى يتنقل في ترويق الحانه (الآريا) ومطعماً والتصرف فيها حسب هواه ، بل ان المؤلفين كانوا « يفصلون » اللحان وفقاً لطبقة صوت المغنى المنفرد التى تظهر محاسن صوته ، واصبح الجمهور أسيراً لهؤلاء الفنانين والمغنيات وتلاشت الكلمات في غمسا « الكولوراتورا » و « الكاندسة » وغيرها من وسائل اللطلة والتطريب ، ثم جاء السندرو سكسلاواتى Senriatti أحد اعلام الاوبرا في نابولى ، فاحضن الآريا (اى الاغنية المنفردة في الاوبرا) لتسالب موسيقى بحث هو التسالب الثلاثى المسمى Aria da capo وهو الذى يتألف من قسمين متعارضين يعود بعدهما القسم الاول «من البداية» ، وسار على نهجه كثيرون من صغار مؤلفى الاوبرا في ايطاليا ، وما اكثرهم في ذلك العصر — وبهذه الخطوة رجع سكارلاتى بملاقة الشعر واللحن الى الوراة دورة كاملة اذ تخطى عن جوهر مبادئ الكاميرانا ، التى نشأ فن الاوبرا في ظلها ، ومبادئ مونتفردى في صدق التعبير الموسيقى عن الشعر ، بل انه رجع الى الموسيقى ترحيحاً مجعفاً حينما اخضع الغناء الى موسيقى محددة على حساب الشعر ومعانيه .
وعلى حسب التسلسل الدرامى نفسه .

بعضها يصف بؤساً طلائع العصر الكلاسيكى بحسبه من الفسفاء الاوبرالى الذى تطلب فيه العناصر الموسيقية البحتة على التعادل الضرورى بين الشعر والموسيقى ، وهو التعادل الذى لم يتحقق الا في القرن التاسع عشر على يدى الرومانتيكين .



(١) كتب « ارنونزى Artusi » المعاصر كتاباً في الهجوم على الموسيقى الحديثة والتخشب املته فيها من مادريجال « لوفنتردى » خرج في هارمونياتها عن النطاق الشائع في هذا العصر .

القي الأستاذ رينيه ويج عضو الأكاديمية الفرنسية والأستاذ بالكوليج دي فرانس محاضرتين عن الفن - أولهما عن « الضوء في التصوير الغربي » والثانية ، عن « مصرمئتي الشرق والغرب في ميدان الفنون » ، في قاعة جامعة الدول العربية خلال شهر نوفمبر ١٩٦٣ ، وذلك بدعوة من البنك الأهلي المصري .

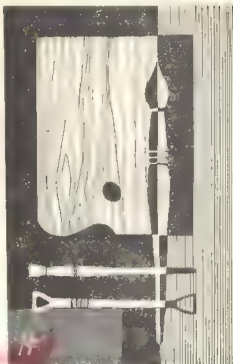
والاستاذ المحاضر رجل لامع في ميدان النقد الفني وله نظرياته التي ألف فيها مجموعة من الكتب الموقفة مما يجعله في المرتبة الأولى بين رجال النقد الفني وتاريخ الفن في العالم المعاصر . ويمتاز المحاضر بلباقة فائقة وقدرة على صياغة أفكاره بنقلها إلى الجماهير بما يستهويهم ويجعلهم يلتقطون هذه الأفكار فتتغلغل إلى قلوبهم . ويعتمد المحاضر على المقارنة بين العنوين المختلفة لإبراز وجهة نظره مما يحقق له النجاح الذي ينشده في تأكيد رأيه .

ومع أننا استمتعنا بمحاضراته استمتاعا كاملا : أن الأمر يحتاج منا إلى عرض وجهة نظر مناظرة ونظرة لا تخلف معها في الأسس العامة ، ولكنها تختلف قطعا في النتائج وطريقة الوصول إلى هذه

النتائج .
 كثر في أمنيته / من محاضراته ، المحاضرة الثانية التي تحدث فيها عن فنون مصر عبر العصور وإبراز من يخلط الجذاب أثر البيئية في صياغة العمل الفني مؤكدا ما يقوله بعض علماء النفس من وجود ما يسمى « سيكولوجية الجماعة » وهذا يعني أن الجماعة تترك أثرا كبيرا ببيتهم وخصائصها المميزة ، وينعكس هذا الأثر على إنتاجهم الفكري والفني ، ومن ثم تترك نظرتهم إلى الفضاء الذي يحيط بهم فيحسون به رحبا مفتوحا أو ضيقا محدودا .

وبهنا أن تلقى بعض الأضواء على بعض الجوانب الهامة التي لم يلمسها الأستاذ المحاضر ونرى أنها عظيمة الأثر في تكوين الشكل النهائي للفن في مصر خلال العصور .

فاللحن في مصر القديمة كان فنا هندسيا في بيئة زراعية تترك أثرا بها كما تترك بالثقافة الاجتماعية والاقتصادية والعقيدة الدينية . ولكن طبيعة مصر لها صورة أكثر شمولا من مجرد تقسيم الأرض إلى مسطحات هندسية حيث نجد فيها هذا النيل الممتد من أقصاها إلى أقصاها والذي يرمز إلى الحياة التي يحملها مأواه والذي ينبع من مكان



الحضر ملئقي الشرق والغرب في ميدان الفنون تعقيب على محاضرة رينيه ويج بقم: أبو صالح الألفي



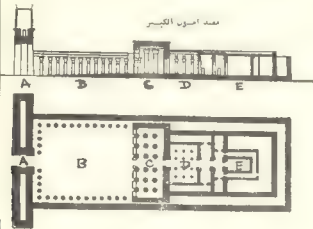
تموير من الدولة الحديثة

على احدران ، وتدرج هذه النقوش فيما
تسوعاب من الأرض الى السقف ،
في تخطيط المساحات الكونية
التي تسيطر على المصير ، بحيث يهدف الى أن يجعل
هذا المد سورة معبرة متكاملة لهذه الفكرة .

الفنان المصري القديم من قيم
الترتيب والاقبال في الرسوم
به لم يعتمد فيه على النمط
فقط وإنما اعتمد أيضا على المساحات

مجهول ويحيط به من كلا الجانبين خط أخضر من
النبات الحي وخلف هذا الخط تمتد صحراء قاحلة
لا نبات فيها ولا ماء وسحدد الهضبة الشرقية
والغربية هذه الخطوط الممتدة الى مالا نهاية من
الاء والخضرة والصحراء ، ولعل هذه الصورة
الكلية للبيئة المصرية بالإضافة الى دورة الفيضان
الربيعية ودورة الشمس اليومية والسنوات هي
التي علمت المصري حساب السنين وأوجت اليه
بمقيدة الخلود ، كما أنها ألزت في الصياغة الفنية
للفنون التي ظهرت في مصر منذ العصر
العروني . وتخطيط المعابد يعتمد على الخط
الممتد من طريق الكباش الى قدس الاقداس مارا
بالعناء السماوي وبهو الاعمدة ، والذي يرمز الى
طريق طويل يقود الانسان من الحياة الدنيا الى
الحياة الأخرى في رحلة شاقة يعتمد فيها على
الامان والاخلاص والوفاء والخلق القويم ، وان تنظيم
المعبد المصري سواء كان هذا التنظيم على
امتداده أو على ارتفاعه أو في النقوش التي ترسم

قطعة من التحت في عصر الحثاوتن



اذ أنه من الأمور المسلم بها أن الفن التشكيلي في الجزيرة العربية ، التي اعتبر المحاضر أنها مصدر الفنون العربية عبر التاريخ الاسلامي ، لم تمارس الانتاج التشكيلي الا في بعض البقاع المستقرة التي تعتمد على الزراعة كاليمن في الجنوب وبلاد العراق والشام في الشمال ، أما العنصر في الجزيرة العربية ، التي اعتبر المحاضر أنها مصدر ظهرت خلال الانشاء الأدبي في شعر ونثر .. الخ .. حيث بلغ الأدب العربي مرتبة رفيعة قبل الاسلام بالقياس الى عصره ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن جميع الذين أرخوا للفن الاسلامي اكادوا انه ناتر تأثرا كبيرا بالفنون المحلية في الشام والعراق وفي غيرها من البلاد التي استقر فيها العرب وبخاصة في العصر الاول .



ناب حموود كورشي



ناب حموود اسلامي

ولا شك أن عرب الجزيرة الذين اتجهوا في صدر الاسلام الى الامصار لم يكن لهم تأثير يذكر في الفنون التي كانت سائدة في هذه الاقاليم ، فقد كانت روح الحضارة الكامنة في اعماق هذه الشعوب ، ذات الحضارات القديمة - الزراعية -

والقيم الضوئية ، مما يجعل الفن المصري القديم سابقا لجميع الحضارات في الوصول الى هذا المستوى التشكيلي البحت الذي يعتبر الهدف الاول لكثير من مدارس الفن المعاصرة ، بالاضافة الى المرسومون الفكري الذي يتضمنه كل خط وكل سطح .

وما من شك في أن الواقعية في الفن المصري تختلف عن الواقعية في الفن الاغريقي مثلا ، فعلى الرغم من أن الفنان المصري كان يدقق في رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية فانه أيضا يكتفيها تكييفا زخرفيا ويستبعد كثيرا من التفاصيل للوصول الى طابع بسيط تقى وبلغ ، كما أن تأكيده في صياغته الفنية للخط المعتد انما هو رمز صوفي للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى الفدورة على الانسان المصري والتي هي غاية آماله وشوقه .

وهذا دليل يوضح أن من أبرز صفات الحضارة المصرية القديمة انها قامت على أساس نظرة المصري على انه جزء من كل مقدس وضرورة مجاهدة النفس وما يستلزمه ذلك من طقوس دينية ومعايير اخلاقية رفيعة .

وكانت العمارة المصرية بما جففت من الثبات والاستقرار والخلود هي الإطار الكبير الذي جميع انواع الفنون التشكيلية التي مارسها المصري ، وأصبحت بما تحنونه من ابرار وميزا للمصريين يتجمعون حولها كأنهم قلب واحد وأمل واحد الى غاية واحدة .

اما المرحلة الثانية فكانت ثمرة التزاوج بين الحضارة المصرية والحضارة الاغريقية متمثلة في مدرسة الاسكندرية والفلسفة الرواقية والصور الشخصية التي أنتجتها القيوم ، وهي صور فردية ذات نظرات حائلة تستشف ما وراء الأفق البعيد . وكان هذا تمهيدا طبيعيا لظهور المسيحية .

وقد بدأ الفن القبطي مضطهدا فاتجه الى الرمز وإلى النظر داخل النفس والقيم الروحية التي تقنى عن النظر في الدنيا ، أملا في الخلاص ، واتخذ من بعض العلامات والاشكال في الحضارة القديمة رموزا أسبغ عليها فكرا روحيا جديدا .

وفيما يختص بمرحلة الفن الاسلامي فعلى الرغم من أن النظرية التي أكدها السيد المحاضر صحيحة في حملها ، الا أننا لا نستطيع أن نطعها تطبيقا حقيقيا عاما على الفن الاسلامي في جميع الاقطار ،

تجاهد الحضارة الهلنسية ، ومع أنها اتخذت أشكالاً هيلنستية كنظام المعابد وتيجان الأعمدة وزخارف الأكتيس ، وثنايا الملابس في التماثيل ، إلا أن التماثل يشعر بأن هذه العناصر كانت كلها انغمسة برفقة تخفى خلفها حقيقة الروح العربية الكامنة .

زخارف من الرون في فية الصخرة

ولعل هذا يفسر سرعة انتشار الحضارة الإسلامية ، والوحدة الشاملة الكبرى التي تراها متمثلة فيما أنتجه جميع هذه البلاد من فنون لها طابع عام مشترك مع خصائص محلية متميزة ، كما يدل على وجود وحدة فكرية مشتركة تربط جميع هذه الأقاليم ووحدة حضارية قبل الإسلام بسنوات طويلة .

وهكذا استطاع رجل الفن في الحضارة الإسلامية أن يتخلص من العناصر الهلنستية وأن يحيلها إلى عناصر إسلامية بحيث تعتمد على التجريد والشوق الصوفي الذي ظهر فيما كتبه الفلاسفة العرب أمثال الفزالي وابن الفارض والحلاج وغيرهم . . وهو شوق إلى الذات الإلهية وإحساس صارخ بضالة الإنسان في هذا الوجود الذي يسيطر عليه ويوجهه إله قوى قادر مبدع رحيم .

ولم يقتصر نشاط الفنان المسلم على تحويل العناصر الهلنستية لتناسب مع الفن الإسلامي ، ولكنه استحدث أساليباً جديدة باستعمال الخط العربي المكوّن والخطوط والزخارف التي تعتمد على الأشكال الهندسية ، ووصل بهذا الغرب من الزخرفة إلى مستويات عالية تعتمد على التركيب والتجميع والتنوع حيث ربط ذلك كله في وحدة فنية متكاملة .

زخارف من العصر الساساني بينها وبين الزخارف الطولونية والعباسية خلاصة والصحة

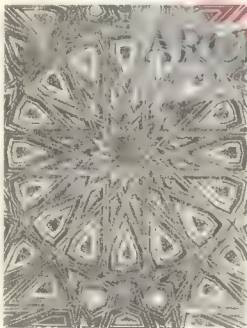
ولا شك في أن هذه الصياغة ذات الشخصية المتميزة التي نلمسها في جميع الأقاليم الإسلامية التي تتشابه في جملتها وتختلف في تفصيلاتها ، يمكن أن تكون قد سمعت على نظرية البيئة الصحراوية والخط اللولبي الذي يرمز إلى البحث عن الرزق في العصور المفتوحة وإنما مردها إلى طبيعة خاصة من الشرق إلى اختلاف بيئته بحث عن الذات الماخوية وتماثل في هذا الوجود المعجز الذي يشعر الإنسان بضالته ويدفعه إلى الإيمان الكلي بالخالق العظيم .

وإن التماثل لأعمال الفن الإسلامي يشعر فيها بما نسميه بالبعد الثالث الوجداني ، حيث تقوده هذه التجمعات الزخرفية التي لا تنتهي والمحصورة في حيز هندسي إلى النظر داخل النفس في وجد وإيمان ، ويقابل هذا الاتجاه الفني : المحبة والشوق الذي نلمسه في فلسفة الامام الفزالي والقضاء والقدر الذي نلمسه في القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة مما يؤكد الوحدة والترابط في الحضارة العربية في مختلف جوانبها .

وإذا كانت الزخارف والنقوش والعناصر التي تعتمد على الخطوط المنحنية واللولبية تدل على حضارة صحراوية أو بحرية فكيف نفسر إذن الزخارف البونانية والرومانية التي تعتمد على



قصر سرغون الثاني - القرن الثاني قبل الميلاد ، ويلاحظ التلاصق زخارف الترفاف ها وسى الترفاف فى المعمار الإسلامى



زخرفة من الخشب الطعم مجمعة من حسابات على شكل طبق يعنى (العصر المملوكى)

هذه العناصر ، واننا نؤمن بصحة النظرية كأساس عام ولكننا نتعامل مع حضارات عضوية لا فلسفات ومقدمات أكثر عمقا وتعقيدا من أن نطبق عليها هذه النظرية تطبيقا حرفيا ، فإن الإيمان الذى يهتز قلب المؤمن العربى هو أقوى من كل اعتبار ، وأن أوامر الدين ونواهيها فى شعب متدين هى التى توجهه بطريقة تلقائية الى تحقيق مثالية الحضارة العربية ذات النزعة الصوفية .

ولعل من المسائل التى ينبغي أن تلفت إليها نظر المتحدث عن الفن العربى بعده من تمثيل ظواهر الطبيعة باعتبارها عرض زائل مما يدفع الفنان العربى الى تجريدتها بكافة الوسائل للوصول الى عناصر زخرفية بحتة تحقق الرشاقة والمعدوبة والنظرة الصوفية التى سبق أن أشرنا إليها ، وكذلك ما نلاحظه من تمثيلة للحيوان أو الطير وما كان يملأ به هذه الأجسام بالزخارف والنقوش التى تذيب مادة الجسم الحيوانية وتحيله الى عنصر زخرفى بحت رقيق يحقق القيم التى يهدف إليها . وهو فى هذا على الرغم من قدرته الفائقة فى الأداء . يعمل فوق النمل الآل الحرفى ويفزو آفاق الابتكار فى اكمل صوره فى اطار الفلسفة الصامدة التى جمعت الأدب والشعر والفن والفلسفة الروحانية والتصوف القديس .

قصہ

یستم:

اسماعیل البیہاوی

عريتة الى آخرها بذلك الطوب الاحمر ثم ياتي بها
هنا فيفرعها كلها ، وهكذا كل دفعة من جديد ، دور
بوقت ، طول النهار في الشمس ، وفترة من الليل
طميما ، لذا سيكون إيقافه عملا بالغ القسوة ، لا مفر
منه ، لو شئت ان انبهه لهروب حمارة ، أنا وحيد .
على اذن ان انزل بنفسى لأوقف بوابى في حجرته
بوقت من بوقطه . اذ لا يصح - طميما -
الجلوس عليه . الآن : في هذا الوقت ؟ قد يكون
بمع . بخر انها تقوم على حتمى صور
النهار . مستحيل ! المجدد كونى صاحب العمارة
مجدد ؟

الرجل - أنا - غير ممكن - طبعاً . لم أكن أبداً ممن
يقعون أنفسهم بالتأنيب الضحية لشبهوا شهوة
تحرية أسرار الآخرين ، ويبحثون عن يلقونهم
بجرائمهم ليلتوا نهمين بالاستحوا على ولهم .
لقد كان في اقتصاري عن الناس دائماً حكمة
المرحومة أمي ، الجاهلة (عابدة) فضلاً عن سلاي
منهم ومن استهم . ولهذا كان أحكم ما فعلت حقاً
هو أني لم أتزوج حتى الآن . لو تصادفت الفتاة
المثالية - كما هي في مخيلتي - ودون أهل
طفليين !! .

.. ولكن ، هذا الرجل ! من يوقفه ان لم اوقفه
انا ؟
الناس ينام . لا أحد يمر في الشارع . من اذن ؟
هذا من اختصاصي ! ! امستول انا من تصريف
الكون ..
ولكن ، ماذا تكون النتيجة ؟ حتما ، لهذا نتيجة .
سيقوم الحمار ؟

كانت الساعة قد بلغت الثانية بعد منتصف إحدى
لإلى سبتمبر الواقعة ، حين أطل من نافذة حجرة
مكتبه على شارع مدرسة التوفيقية ، بروح عن نفسه ،
لأنه كان يقرأ منذ العاشرة مساء .

رأى - وعيناه تجولان في الشارع الساكن الحالي
من المارة ، يمتد أمامهما على ضوء المصابيح - عربته
نقل طوب فارغة ، مربوط بها حمار -
المعدة للشاء عن يمينه .

استغر بصره فترة على حدة ، حتى إذا
وذهنته ما زال سارحاً من أثر القراءة ، حتى سمع إلى
أن عينيه تتحركان مع تحرك حبل - كحماركة -
و قد بدا يسعد من العربة

سأل نفسه : « كيف فلت ؟ »
 وشرذ لحظة ، « لاشك ، لكن (د) ! »
 محكمة .

نزل الحمام من على الرصيف ، وشئ : « هاجر
يلهب .. يتعد .. » ومضى فى استنطار مطمئنا ،
يقفز ، ينهر ثم يقف ، يتكبر ، على قائمته الإماميتين
ويرفس الهواء بالخلفيتين ، ثم يمشى من جديد
ويدور عليه الهناء كأنه يتمتع بحرية — دون تدبير —
على نحو برهقه .

أستمرسمل يفكر ، وبصره يتبع الحمام :
« بعد لحظات ، يصل الى تلك الناحية ، وتوقف عندها .. تعدها !

أَيُّكُونُ قَدْ طَلَعَ فِي مَعْنَى أَنْ يَمْضِيَ عَلَى طُولِ حَتَّى
شَارِعٍ شَيْئًا . لَكِنَّهُ هَادٍ تِلْكَ بِأَنَّهُ جَنْبُ الرِّصْفَةِ
سِوَا تَوَقُّفٍ أَوْ مَضَى مُبَاشَرَةً ، أَوْ كَذَلِكَ أَنَّهُ سَيَكُونُ فِي
الْحَالِثِينَ هَارِبًا . كَأَنَّهُ يُؤْخَلُ عُرُونَهُ طَوْلُ الْمَلِكِ .
حَتَّى أَطَّلَعَ عَلَيْهِ ؟ ! مَاذَا أَصَابَ صَاحِبَهُ ؟

٢ . هنا . ممددا امام عربته يفظ في سات
عميق . يبدو انه متعب من عمل متواصل ، يحمل

سيضيع . ماذا اخبر انا ؟ لا شيء . ماذا يعني
اذن ؟ لم اتعب نفسي ؟ لا تعب . لست الا مراقبا ،
وهكذا انساق الى الاستنتاج :

حسنا . لو ان هذا الحمار الابيض ذا الذيل
الاسود يذهب الى ابعد من هذه الزبالة التي يشعمش
فيها الآن كاتلكب بجانب الرصيف قبيل الناصية
التالية ، فيتجه الى اليمن او اليسار ، اليس ممكنا
ان يفضي الى شارع ثم آخر ، حتى يقتصه لص لما لا
يجد معه صاحباً ؟

ممكن ..

اما صاحبه ، فيقوم من نومه خلال هذه الليلة
او في الفجر ، او في الصباح (قطعاً الا اذا كان ميتاً ،
وهو لا يبدو كذلك) ، الوقت لا يهم . المهم ان له يجد
حماره . سيكون منظره مثيراً جذيراً بلقطة بارعة
واحية في فيلم :

يستيقظ متعلماً مثالباً ، فيفرك عينيه براحتيه
وجسده يتمطى بريح الكسل عنه ، ثم بالمربره على
الفور - يستدير ببصره الى الخلف نحو العربية ، لا
يرى الحمار ؟ !

هنا ، فتتح عيناه على وسهما من تلفائهما ، وتشد
أعضابه . يتلفت حوله بنشاط متوتر وقد طارت
فلول النعاس من دماغه . بهم يتجسس الربيع ، ليحجز
بيد الحمار معركا . يهرع الى السري ، يدفعه
بتارجم افقيا . يسأل أي شخص يلتقي في وجهه
(او يصبح حتى يطلع له شخص من تحت الأرض) :
« حماري ، حماري ، أما رايت حماري ؟ » فيسأله
الثاني متعجباً ، شغوفاً : « ما الحكاية ؟ »

ويروح ويحيى هنا وهناك ، ويعود . ولا تمر
لحظات ، حتى تكون حاله ، استجاراته ، وارتفاع
صوت نذبه دافعا لتراكم جمهور فقير من المتسائلين
عليه ، يحيطون به ثم يتبعونه . الله اعلم من اين
يخرجون ، كل هؤلاء !

واذا الموقف يتحول الى مأساة ، وينهمر الاشفاق
من افواه الناس ليستندوا به من صاحبنا ما يروي
ظما نفوسهم الرملية الى رؤيته يزدد تألماً لتفقد
هزيز . ويتسابق السامعون الى نقل حكايته الى
غيرهم ليميزوا انفسهم بالسبق الى نقل خبر يخلف
عن أحداث يومهم العادية الرتيبة . لا شك ان في
مصيبته متعة لآخرين ، غايرة وانما تكفيهم الفترة
المقروءة ، تشبه متعة قراء الروايات البوليسية او
هواة التمثيليات والافلام السوقية .

متفكراً اكثر ان يحدث هذا ، لو انه صحا بالنهار .
ماذا يفعل لو افاق بالليل ؟ لابد انه سيمزق سكود
هذا الصمت ، وتاملاني ، بصوته الذي لا شك يشبه
نهيق حماره . ثم ، ماذا افعل انا ؟ بديهي ، لا شيء
سوى ان اتفرج .

.. هناك ، الحمار قد وصل الى الناصية الثانية .
يشعمش مرة اخرى .

يرفع رقبته ويرج رأسه فتتلاطم اذناه ، و ..
ويتجه الى اليمن . اختفى . تماماً ، كما تنبأت !
في الشارع الجاني ، يستنطق قليلاً في
الشمشة بحثاً عن طعام ، ثم يعود . لن يتيه .
ولكن ..

ماذا لو ضل او سرق فعلاً ؟ هذا أرجح . والنتيجة
- كما توقعت - هي فجعية ذلك الرافد فوق التراب
ساكنا هناك . اذن يجب ان يصحو في الحال ليسترجم
حماره الآن . ولكن روحه تجوس في عالم مسحور
بعيد ، خال - بلا ريب - من عربات النقل والحميز .
ستكون معجزة لو خطر له فجأة - من نفسه - ان
يستعمل . لابد ان يرد الروح الى هذه الجثة المتنفسة
أحد .

معي ..
.. و ..
لا ..
أحد ..

ولكن ، ماذا لو افترضت اني ساوقظه ؟ في دقيقة
واحدة انزل العشرين درجة ، ثم اخرج فاتحه اليه .
ماذا اقول له ؟ لن اقول له سوى : « قم يا رجل ،
حمارك هرب » . واما سخن عليه امر كفه ، فمؤد
طبعاً . فينفذ الرجل عن جفونه النوم منتفضاً ،
وينطلق يبحث عن الحمار .

قد لا يجده . جائز جداً . فيرجع الى ا
وهنا ، هنا .. (انا انهم امثال هؤلاء الكائنات ،
تلك الطيقة من الرماع) سيمسكني من خنائي وهو
يحملني مسؤولية ضياع الحمار : « انت السبب .
لا احد غيرك . لماذا لم تنزل من قبل ؟ لما انت رايت
يمشي ، لم لم تخبرني على الفور ؟ » الى آخر هذه
السخافات البديهة ، فيحرجني ، بل ويهينني مستغلاً
ترفعني عن الاستجابة لاستغزازه والشجار معه .
ويملو صوته النكر ، فيلم على الناس .

وما يدبرني ؟ ربما يتعمنى بالتمسك على سرقة
الحمار او بالاشتراك فيها . وينتهي الامر بالذهاب
الى قسم البوليس . وفي الغالب ، لن اصل هناك

سالمًا ، بل غارقًا في لمنات البوابين والسوقة
وضربهم ، « به محترم وحرّامى ! » . هذا ، اذا
لم يتحامل على العسكري هو الآخر فاكفى بعدم
حمايتى وهو يقتادى وسطهم .
وهناك ، فى القسم ، مشكلة اخرى .

سيركتوننى حتى يحضر السيد الضابط . وحتى
يحضر سيادته ، أترضّ انا للشخّث والتتر من
الصاكر والمخبرين .

ثم يشرف اخيرا . لا يكاد يهل مقطب الجبين -
مقلًا بأهيمته - مكفر السحنة « لم ! لست أدري » ،
حتى تحدث الهزة اللازمة سلاما واحتراما من العسكر
وتراجعا من الحاضرين ، وهو يجلس الى مكتبه
الاجرب دون كلمة . يقب فى بعض الاوراق امامه
بضع لحظات ثم يرتفع وجهه . وبعد الاسئلة والاورام
والنواهى التقليدية ، يفتح لنا المحضر .

طبعى ، لا يجوز لى أن اكلم الا بعد أن ينتهى
الحمار الشاكى وشهوده من اقوالهم ، وقد يقرنى
الضابط أثناء ذلك بسخريته اللاذعة التى تكشف
عن افقه الواسع وذكائه النادر . ولكن ، بحسن بى
- رغم ذلك - الا انطق الا حين يأتى دورى .

وعندئذ ، أترضّ لأسئلته المتسلسلة المتسارعة
البارعة . وكى محرم حادى . « .. » . ويصيح
اتخيل وجهه المستعجب عندما يسألنى عن مهنتى
فاجيبه : « .. اجيبه بماذا ؟ » « أملا وقش دائما
بالقراءة والثقافة الرفيعة ؟ » (اليس هذا - على
الاقل - أفضل بكثير من اللعب والرفاه على القهوة
طول الليل ؟) « أم « خالى شغل » ؟ » هذا فى رأى
أقل سوءا من الجلوس الى مكتب وظيفة من الصباح
الى العصر أؤدى أعمالا واشترك فى احاديث اتفه من
الفرع . » اد ما بفهم هذا الصايط والقراءة والثقافة ؟
« .. لا ، الاحسن أن اجيبه بما اضطررت أن اضعه
على البطاقة : « من ذوى الاملاك » . سيقدر هذا
اكثر . ولكنى ، فقط ، أخشى ان تزوده « مهنتى »
بعادة خيبة جديدة للسخرية من « سرقى » ! او
ربما يحتقرنى بسبب هذه المهنة - بغض النظر عن
التهمة - ما المانع ؟ سيحتقرنى حتما لو كان يعتبر
نفسه عصاميا راقيا .. ولكن ..

يسدو اثنى متفائل اكثر من الجائر ، قريبا لا
يستجوبنى الا مجرد عسكري .. اوه !
انا لن اعمل هذا ما حييت . وليبق سادرا فى
رقاده هائما فى احلامه حتى الموت ، وليذهب حمارة

- وهو معه - الى جهنم ، ما دام الناس هكذا
مقلنى المقول .

.. وانما ، فى الواقع ، هو لا ذنب له معى حتى
الآن مطلقا ، سوى استغراقه المستكين فى نسومه
البلد - وان كان بدون شخير . قد يكون مخلوقا
تصا ذليلا ظلمته بقلونى . ممكن .
.. كيف ! ؟ الحمار لم يرجع بعد !

يخيل الى انه سيفقد ، كما قدرت - ينبنى ان
يقوم صاحبه من قبل ان تقوت عليه فرصته الاخيرة
.. لن يحدث لى شيء ، مما تخيلت ، لو انى ابتلته ،
فيكفى مظهرى وحده لفرض الهيبة على اى انسان
وفى اى حال على الاطلاق . وهناك امل - ما زال -
فى ان يلقى الحمار حمارى . حرام ان يكون اول ما
يصطبح به هذا المجاهد المسكين هو اختفام بعرزقه
الوحيد . كيف تسير عربته بدون حمار ؟ يجرها
هو ؟ ! هو لا يملك - طبعا - شراء غيره . لابد ان
الفقر قاسى حقا ، ومشكلة بالضرورة .

ولكن ، هل الفقر مشكلته وحده ؟ انه مشكلة
عامة ، على الدولة - وليس على انا - ان تجد حلا
لها . قد يكون مسكله مرد - وهو - على
اى حال ، ليس معمدا على الاقل ، الآن ، وان كان
مهدا بالسير

ولكن ، هذا المصنوعان يستثنى هذا الفرد من هذه
العامة - مؤفخا به كثيره ؟
انزل له ؟ كيف ، كيف !

سأقول . ليحدث ما يحدث . لكن تجربة خيرة ،
ومفيدة . أبحث بنفسى عن الحمار أولا - حتى اذا لم
أهتد اليه فلا داعى لأن اوقظ صاحبه . هكذا
افضل ؟ طبعا .
هكذا ؟ ! باليجاما ؟ !

ماذا يقول عنى ؟ ولو رأتى احد أجوب الشوارع
بهذا المنظر آخر الليل ، ؟ !

هذا بالضبط هو ما يشجع الصعاليك - وهم
مدعورون - على ان يجتروا على .
البس البدلة .

ولكن ، حتى اخلع البيجاما والبس باسرع ما يمكننى
القميص والبنطلون والكرافتا والجاكنا والشراب
والحذاء ، هذه عادى - مهما يكن - بغير استثناء ،
سيكون الحمار قد تعمق فى البعد وسيكون عسيرا
على - ان لم يكن مستحيلا - ان الحق به ، واين ؟
.. لا يهم . لأحاول .

تسقط في النهاية صريعة • فليتمتع الحمار بحريته فترة .

وان لم يعد ، فخير ان يتعبنى ضميري من ان اجازف بتعرضي نفسي لاهانات ساقطة من اجل خير تقى اقوم به متجنباً - دون تواضع مفتعل - اى جزء .

وضميري ، لم يتعبنى ؟

لا يحق له ذلك • أنا لم ارتكب اى اثم • هل ذنبى اثم نائم أو اتى الوحيد الصاحي ؟ الأخطاء في شيء ؟ أبداً .

.. لقد بدأت اشعر بالبرد • لأدخل الآن • يكفي نطلعا من الشباك .

وحتى او ضاع ذلك الناحل الاعرج ، لصاحبه - بلا شك - يستحق ذلك الجزء العادل • انى اعرف جيداً كيف يعيش على فقا الحمار ! لا يفعل شيئاً سوى القعود على العربة مدلياً ساقيسه

• لا تكف - بحكم العادة - عن الطلوع والنزول على سوي الحمار بالسوط الطويل الرقيق ، والعربة سري • بشعور ، ظلمة ، أولئك الحمارون ! يكذبونهم على عربته ما تنوء به - قطعاً - سيارة

• ارثي للحمار وقد يمجز محركها عن سحبها • يصعب عليهم بهبوط الظالم ناسين ان سقطته ما هي الا تحرر المظلوم - ولو بالصدفة - من قبضته !

ليطلق الحمار الى حيث يريد • « الله اعلم اين هو الآن » ولاعد الى القراءة • « ويطلق الشبباك » لا داعي لان اشغل بالي بالحميز • ويتجه الى المكتب ، « في كتبي ما هو ارقى • وحرام ان اضيع وقتي في هذه الجزئيات الدنيا ..

• وعلى اى حال ، الحمار - باى وسيلة - سيعود • من يمكن ان يسرقه ؟ ، اوه ! هو حر ، يعود او لا يعود ، وأنا مالى ؟ ! » ، ويجلس الى المكتب .

وأنما ، يحسن - حتى لو استطعت آخر الأمر ان اجد الحمار - الا اوقظ صاحبه • لأنه - لو ايقظته - سيحاول فاشلاً ان يخلع على من كيانه الامتنان الذى سيلبسه في تلك اللحظة ، وأنا مخلص لا اريد هذا بل اكراهه ، فاهرب من وجهه بسرعة لايجب فيضان شكر لا استحقه اذ انى في الحقيقة لم ابحث عن حماره من اجله وأنا لأريج ضميري • لا أكثر • ولهذا ، ساعيد الحمار بنفسى ، اقيده في العربة خلف صاحبه وهو نائم لا يشعر • و .. وخلاص .

ولكنه ، قد يصحو وأنا اربط الحمار ، فماذا اقول له ؟ هل يصدقني لو قلت اني قد استرجعته له بعدما هرب ؟ مصيبة ، لو حسبنى أفك قيد الحمار !

ماذا جرى لتفكيرى ؟ انا اجر الحمار ؟ !

انجول هكذا كالمثواه ؟ ! أنا ! اهذا يليق بى ؟ !

• ما ذاك ؟ ! هو ! الحمار بنفسه • كانت وقعت يزحف راسه بطيئاً فوق الأرض جنب الرصيف • قادماً من نفس الناصية التى اخفى • - دسه الأسود .

ليس هو ؟ ! .. بل حسد كسبى على لى • بعد ذلك الحمار اسعير حتى الان • عرت • ماذا يقلقنى أنا على ذلك الجنب المستغنى مستقراً بجانب العربة دون هم ؟ !

انا فككت الحمار ؟ ! سرقته ؟ ! ماذا اخشى اذن ، وأنا هنا ؟ ان اتهم بسرقة ، او بانى كنت السبب في هروبه او سرقته ؟ ! بالطبع ، لا .

ومهما يكن ، فانا واثق انه سيعود له ، هذا طبع الحميز ، اهم ميزة في تلك الفصيلة المستهدفة التى لا جزء لها على تحملها الخراف وخدماتها الدعوى سوى اشاعة عالمية عنها بانها كسول بليدة الاحساس ، وضرب دائم يستحقها - دون كلل على اعتياد العذاب وتنامى الانهالك المميت ، حتى





عرض:
الدكتورة نبيلة ابراهيم

Friedrick von der Lryen Das Märchen

الحكاية الخرافية

سبحان الله لا اله الا الله عليه لدى شعوب العالم اجمع ،
وطبعي ان الباحث أراد ان يسير قداما بمنهاج
سجد التي سبقته في هذا الموضوع ، ولذلك فقد
نمض لهذه المناهج بالدراسة والنقد ، مبينا عيوب
كل منهج ومزاياه . وفي هذا يتسم الباحث بأمانة
عليه بالفه وتواضع لاحد له .

وقد أمسك الباحث بأول الخيط ، أي منذ عصور
الازدهار التي عاشتها الحكايات الخرافية ، والتي
حرصت فيها الشعوب على الاحتفاظ بها ، إما عن
طريق الرواية الشفوية أو المدونة . وقد أدرك الباحث
ان الحكاية الخرافية عاشت عصر ازدهار كبير في
القرن السادس ق م . في كل من بلاد الاغريق والهند
أما عصر الازدهار الثاني وهو يعد بحق أزور عصور
ازدهارها ، فهو عصر الحروب الصليبية في القرن
الحادي عشر وما تلا ذلك من القرون . في هذا
. دب ضهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية
من الشرق أهمها مجموعة (ملتقى التيارات)
الحكايات (للشاعر الكشميري (سوماديو) . كما
. ظهرت في هذا العصر في مصر مجموعة حكايات ألف
ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التي هي عليها

ترجع طرامة هذا الكتاب الى اوتوبل من مشروعين
لغالبية الناس ومن بينهم المثقفين انه غير جدير بالبحث
فالحكاية الخرافية كما تعودوا ان يسمعوها ، هي من
جذاتهم خيال واختراع صرف يوافق هوى الأطفال ،
وليس فيها ما يمكن ان يتناول بالبحث العلمي . ولعل
هذه النظرة الى الحكاية هي التي حدث بالكاتب العالم
فون دير لاين ، الذي تخصص في دراسة الآداب
الشعبية بصمة عامة ، ان يتناول هذا الموضوع بالبحث
العلمي الدقيق ، هادفا الى ان يلفت انتظار الدارسين
الى تراث مجهول ، يعده هو الأساس والشكل الأول
من أشكال التعبير الانساني .

وإذا كان الباحث قد أعطى كتابه هذا العنوان ،
فليس هذا معناه انه تعرض لهذا النوع من الآداب
الشعبية وحده ، بل انه قد تعرض كذلك لأنواع
أخرى تتصل بالحكاية الخرافية اتصالا وثيقا ، وهي
الحكاية الشعبية وحكاية الطويلة وأسطورة الآلهة .
وقد وضع الباحث في ذلك أسسا ذات قيمة للدراسة
الآداب الشعبية بصفة عامة ، لأن حيث المنهج الذي
اتبعه فحسب ، وإنما من حيث النتائج العلمية القيمة
من بينها بعد فحص دقيق واطلاع واسع

يقع لسان أن يفهمه ، فقد تمسك الأخوان بالنص الشعبي تمسكا كبيرا - ولأول مرة أدرك الأخوان قيمة لرواية الشعبية ، تلك الرواية التي تعيش بين أناس يتسكون بالثراث المولود ويرسمون لحياتهم نظاما معيناً لا يجدونه ، فقد استمد الأخوان كثيراً من الروايات من سيدة عجوز أعجبوا بها أشد الإعجاب لذاكرتها القوية في حفظ الروايات وأصدها التام في الرواية ، فهي لا تفر شيئا في الرواية على الإطلاق وذلك عند أعادتها للحكاية ولم تقتصر مهمة الأخوين على الجمع ، ولكنهما أضافا تدليلا لمجموعتهما يحتوي على مسائل تختص بالحكاية الخرافية ذات قيمة كبيرة فقد تعرضا للسؤال عن أصل الحكايات الخرافية ، كما أشار إلى ما بين حكايات الشعوب المختلفة من تشابه بعيد المدى ، هذا بالإضافة إلى دراسة عامة لأدب الحكايات الخرافية .

وقد سار البحث في الحكاية الخرافية بعد ذلك في اتجاهات مختلفة ، وكان من شأن هذه الاتجاهات **جيمس** أن أكدت قيمة الحكاية الخرافية .

وقد لخص المؤلف هذه الاتجاهات فيما يلي :

أولاً : **جيمس** معنى الحكاية الخرافية :

« يدعى الحكاية الخرافية الحكاية التي يحكيها السحرة والطياليس وعلماء الأساطير والخيال في الحكاية الخرافية محاكاة للظواهر الطبيعية أو الخوفاة أو لفهم السنة » كما أكد الأنثروبولوجيون وعلى رأسهم تايلور ولانج ، أن موضوعات الحكاية الخرافية تصدر عن تصورات دينية . كما رأى الباحث الفرنسي سانت ييف في الحكاية الخرافية بقايا طقوس قديمة . أما فرويد ومدرسته فقد فسروا الحكاية الخرافية بوصفها رمزا للظواهر الجنسية . ولم يكن لهذا التفسير نصيب من الدوام ، فهو فضلا عن أنه يختص بجانب واحد من التفسير ، فهو يهمل الحكاية الخرافية بوصفها كلا وبوصفها النتاج الأدبي الأول للشعوب التي سجلت فيها معتقداتها وتأملاتها وخبراتها .

وقد حاول « يونج » ومدرسته فيما بعد أن يتدوا بالتفسير النفسي بعض الشيء . فقد حاول « يونج » أن يقارن بين الحكاية الخرافية وبين تجارب اللاشعور هناك - كما يقول يونج - خيال لاشعوري يعيشه الإنسان يتمثل في هذا العرض التلقائي للحوادث التي تستكن في اللاشعور ومن بين إنتاج هذا الخيال اللاشعوري ، توجد خيالات ذات طابع غير شخصي ،

الآن - أما في الغرب ، فقد أخذت تظهر مجموعات دونت باللغة اللاتينية ، وباللغات الشعبية على السواء وقد كانت إيطاليا مركز تجميع كبير للحكايات الخرافية - فقد ظهرت فيها مجموعة (دي كاميون) « ليوكاشيو » ومجموعة (ثلاثة عشرة ليلة ممتعة) « لسترابارولا » ، ثم مجموعة (بنتاويروني) لشاعر نابولي « جيام باتستا بازيل » أما في فرنسا فقد جمعت مجموعات الحكايات الشعبية بعضها إلى بعض مكونة في النهاية واحدا وأربعين جزءا وأطلق عليها اسم « مجمع الجان » ، على أن الكثير من هذه الحكايات لم يكن حكايات شعبية بالمعنى الصحيح ، وإنما هي حكايات مخترعة أو حكايات قديمة صيغت في صياغة جديدة .

ثم كان القرن الثامن عشر ، عصر العقل والاستنارة وإن يكن عصر السحر والذوق الموهف ، ولم تكن الحكاية الخرافية لتوافق مزاج هذا العصر ، ذلك لأن الحكاية الخرافية ليست منطقية وإنما هي خيالية ، وهي غير غنية بالفزى ولا يسودها نظام وإنما هي فيها يبدو خلط لا شكل له ولا بنية . وإذا كان لابد للحكاية الخرافية من أن تصمد أمام ذوق هذا العصر ، فلا بد أن تحتوي على مغزى ، ولابد من أن يصبح اللامعول فيها معولا ، كما لابد أن يتسلط حفظ فرنسا فرسدي رشيق منظم . ولذلك فإن كثير من أدباء هذا العصر حاولوا أن يضمّنوا الحكاية الخرافية مغزى بأن أضافوا إليها مثلا أخلاقية يحتفى بها .

أما « جوت » الذي تأثر من قبل بالفكر الألماني « هرر » في أدراك مغزى الحكاية الخرافية ، كما تأثر بما حكته له أمه في صفره ، فقد دون بعض الحكايات الخرافية تدوينا قلما يشرح بها عن حدودها ، كما أنه ألّف حكايات أخرى تنبض فنا ورقة ، متأنرا فيها بحكايات ألف ليلة وليلة - لقد رأى (جوت) على العكس من معاصريه - أن الحكاية الخرافية هي بعينها الحكمة ، وإذا كنا نحن لانعرف مصدر هذه الحكمة ، فإن هذا لا يرجع إلى بلاءة في الحكاية الخرافية ، وإنما يرجع إلى احساننا البليد .

أما أول من تعرض للحكاية الخرافية بالبحث الجدي فضلا عن جمعها من أصولها من مجموعات ، فهما الأخوان « ولیم ويعقوب جرم » - في مستهل القرن التاسع عشر ظهر عملهما في جزئين تحت عنوان (الأطفال وحكايات البيوت) ولما كانت الحكاية الخرافية من وجهة نظريهما سجلا للشعر الفطري لا

وإنما هي تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جميعها للروح الانساني . وتكثر هذه الاحوال الى درجة ان الانسان لا يستطيع الا ان يقبل قيام اصل روعي جمعي . وقد أطلق (يونج) على هذه الامور اللاشعورية اللاشعور الجمعي . ومن بين انتاج هذا اللاشعور الجمعي الاساطير .

وإذا نحن تأملنا هذه الاتجاهات كلها فإننا نلمس أن كلامها قد اقتص بجانب واحد، من البحث، ومع

التي قد لا تجري فيها الأمور على نحو طبيعي . وهكذا .
ومن هنا توعت موضوعات الأخبار ، فهي قد تتصل
بالعقيدة أو بالتصورات العامة أو بتجارب الحياة .
وقد تكونت من كل موضوع من هذه فيما بعد حكاية
خرافية تختلف عن الأخرى . ولذلك فإن الحكاية
الخرافية هي ذاتها تنقسم إلى أنواع . فمنها حكاية
السحر الخرافية ، والحكاية التعليلية التي تعلق طواير
الكون وخصائص الحيوان وحكاية الكذب الخرافية
(العشر) التي تصور الأوضاع المكسوة في الحياة ،
كان تسكن القثران مسكن القطط ، أو يرى الدئب
القطيع وهكذا . ثم الحكاية التي تحكى عن غرائب
الإنسان كأن يكون ذكيا كل الذكاء ، أو غبيا كل الغباء
ويحكى مثلا أنه طلب من رجل أن يحمل وعاء مملوفا
زيتا يحلر شديد إذ كان به ثقب ، ثم قلب الرجل
الإناء ليرى الثقب فانقلب الزيت . أو أنه عهد إلى
رجل حراسة باب ، فخلع الباب وحمله معه وهكذا .
وقد نمت هذه الأنواع المختلفة فيما بعد عن طريق
الرواية الشفوية ، أي عن طريق القصصين ، بحيث
اكتملت كل نوع شكلا قنيا متميزا .

هذه الأخبار القديمة كل القدم سلمها الانسسان
البدائي لما بعده من الأجيال . ولما كانت الرواية هي
الأسلحة التي يقاتل بها هذه الأخبار ، فقد اخذت تضع
أصنافا كثيرة من الرواية فيها ذاكرة السراوى
ومدبره . على الجاني والتحوير . ولا يسعنا إلا أن
سنعرض حكاية ذات شكل فني مكتمل اسلمها
في الأصل تلك الموضوعات البدائية التي سبق ذكرها ،
حتى يتبين كيف استغل القاص هذه الموضوعات
في خلق بناء فني . يحكى في حكاية هندية أن رجلا
لم يستطع أن يحتمل زوجته ، ووافق على هذا روح
كان يقم بجوار منزله . وعد ذلك روح الرجل
التنصن أن يخلصه من متاعبه ، بأن يسافر إلى أميرة
فيصيدها يمرض . وعلى الرجل بعد ذلك أن يذهب
اليها ويشفيها عن طريق طرده لهذا الروح ثم يتزوج
بها ، على أنه لم يسمح له أن يفعل هذا سوى مرة واحدة
ولكن الرجل فشل في هذه المحاولة . ثم حدث أن
انتقل الروح إلى أميرة ثانية . وهنا ظهر الرجل مرة
أخرى لكي يطرد الروح . وحينئذ ذكره الروح بوعدة
فاجاب الرجل بأن زوجته تعرف مكانه وهي تسمى
في مطاردته . وحينئذ صاح الروح ، (اقبل ما بذلك
لاشأن في بك) ثم ترك الروح هذه الأميرة كذلك .

لقد كان الإنسان القديم يعتقد أن المرض الذي
يصيب الإنسان ماحو الأ روح شرير يسكنه . وإذا

أن هذه الاتجاهات مجتمعة تلقى أضواءا ساطعة على
بعض جوانب الحكاية الخرافية ، إلا أنها أهملت
السؤال عن طبيعتها ، مع أن هذا السؤال يجب أن
يتم حلف كل بحث من هذه الأبحاث . فالحكاية
الخرافية صورة معقدة مركبة ، وهي ترجع إلى أصلين
العصور الإنسانية التي استمدت منها دعوى حياتها .
ولم تتكون الحكاية الخرافية ذات الشكل المتكامل
دعما واحدة ، ولكن سبقتها حكايات مختلفة تنعكس
فيها المتفقدات القديمة عن الحياة والموت ، وعن الحياة
الدنيا والآخرة ، وعن الإنسان والحيوان ، وعن القوى
الغريبة . وعن السحر والاحلام . ثم تكون تدريجيا
في خلال هذا الخلط عمل ذو بنية موحدة ، وفي
النهاية تكون العمل الفني المسمى بالحكاية الخرافية
عن طريق فنان هو القصاص الأول .

وقد أخذ المؤلف على عاتقه البحث في هذه المسألة
مسألة طبيعة الحكاية الخرافية التي اهتمت اليها
الأبحاث السابقة عليه . وقد ابتدأ بتلك الحكايات
البدائية المختلفة ، التي تعد اللبنة الأولى التي تكونت
منها الحكاية الخرافية ذات الشكل الفني عند شعوب
الحضارات القديمة ، البابليين والهنود والاعريق ، بل
ما تزال تتكون منها حتى في عصرنا الحاضر .

فالإنسان البدائي لم يشأ أن يحكى حكاية ذات
بنوى في ميدان الأمر . بل في ميدان الله .
لم تكن لتصل إلى هذا الحد . وإنما شاء أن يحكى
أخبارا تتصل بعتقداته وتصوراته وعاداته وخبراته
فإذا حكى أن تيار الماء حمل خصلة من شعر فتاة إلى
رجل ، وأن هذا الرجل أمسك الخصلة في يده وأحس
أنه أصبح بذلك يمتلك الفتاة صاحبة الخصلة ، ولم
يهدأ له بال حتى بحث عنها ووجدها وتزوج بها .
فهو إنما يحكى حدثا مصدره اعتقاده في أن كل
الاشياء التي تتصل بالإنسان اتصالا وثيقا . تكن
بها روحه . وإذا حكى أن إنسانا أصبح متقمصا شكل
دئب أو طائر ، فإنه يعبر عن عقيدة الاستبدال التي
يؤمن بها ، وهي أن الإنسان يتصور أنه يتقمص شكلا
حيوانيا في وقت من الأوقات ، وهو لذلك يسلك
مسلك هذا الحيوان . وإذا حكى أنه رأى ميتا من
أمواته في شكل طائر ، فأنما يعبر عن اعتقاده في أن
روح الإنسان ينفصل عنه عند موته ، ويظل هائما في
أجواء الفضاء متقمصا أشكال مختلفة أهمها شكل
طائر . وإذا حكى خبرا يتصل بالظواهر الكونية فإن
هذا يرجع إلى تصوراتها ، فإذا حكى عن غرائب الحياة
اليومية ، فأنما يعبر عن إحساسه بغرابة هذه الحياة

قلب أخيه باتو داخل نمرة . فالتقى بالثمرة في وعاء ماء ، فعاد باتو الى الحياة . ثم حول باتو نفسه في صورة ثور حمله أنوب الى فرعون . وهناك كشف لزوجته عن نفسه ، فأمرت الزوجة بقتل الثور . وتساقطت فطران من السدم على الأرض نبتت منهما شجرتان من اللوز المر . وكشفت إحدى الشجرتين عن نفسها للمرأة الخائنة معلمة انها عى باتو ، فأمرت الزوجة بقطع الشجرة فطاربت شظية من خشبها الى مفاها فحملت عن طريقها وأنجبت ولدا هو باتو نفسه . وشب الطفل عن الطوق وعلا عرش فرعون ، وأمر بقتل الزوجة الخنول . وحكم باتو فترة طويلة . وبعد موته خلفه أخوه الأكبر .

وبحسب نلمس في هذا العمل المتناقص الضنى مرة أخرى كثيرا من معتقدات الشعوب البدائية ومنها مقدرة الشعر الذي هو جزء من الإنسان ، وبمثبت المقتول ، والروح الذي يستقر في بقعة من الدم ، والعلاقة بين الإنسان والحيوان والشجر والنهر ، كل هذه الموضوعات القديمة استخدمها القاص في حكاياته ، ثم خلق منها بناء فنيا متكاملا . وربما كان هذا هو السر في نجاحه . فمما توصل اليه الخرافة المصرية .

في بحث فرعون مرة أخرى . هذا العمل الذي يحكي حكاية احرابي لا بد من ملاحظة ان سجع احبائه . وانما هو موضوعات عادية لها اساس بحت ، بل ربما ما زالوا يعيشون بمصها حتى اليوم . وربما أدركنا كذلك ان القاص قد لعب دورا مهما في خلق الحكاية الخرافية خلفا فنيا يحتوى على مغزى محدد . على ان القاص لم يكن حرا في تأليف الحكاية وفقسا لأهوائه . فهو لم ينس انه ليس سوى وسيطه ، يجب ان ينقل التراث ، فاذا كانت له الحرية في خلق بناء فني متكامل مع الاحتفاظ بالخصائص الجوهرية دون تغيير ، فانه يتحتم عليه أن يؤلف عمله وفقا لقوانين شكلية وموضوعية خضعت لها الحكاية منذ الأزل ، وما تزال تخضع لها حتى اليوم . وقد سمي بعض الناصحين هذه القوانين ، « قانون الحق الذي يحكمه الخرافة » .

فما هي القواعد الشكلية والموضوعية التي تختص بحكمة الخرافة ؟ وهنا رأي المؤلف ، عند عرضه لهذه القوانين ، ضرورة مقارنة الحكاية الخرافية بالروح الأدبية الأخرى الغربية منها .

درب ان الحكاية الشعبية واسطوره الآلهة وحكاية

استطاع الشخص المتصل بالأرواح أن يخرج هذا الروح ، حيث يشي الرقص . وهذا هو جوهر الحكاية كما رأينا . غير ان القاص لم يشأ أن يحكى هذا في صورة خبر كما فعل الانسان البدائي . وإنما خلق من ذلك حكاية مكتملة . بل شاء أن يصنعها حكمة عميقة استقفا من واقع الذي يعيش فيه . فلقد أطلع الروح الرجل بأنه سيخلصه من مصاعبه ، ووصف الرجل هذا فطار مع الروح في خيالات وهمية . فاذا به يقتل ويعتذر الروح عن مساعدته . ولم يكن هناك مفر من ان يهبط الرجل مرة أخرى الى واقعه لى يعيش فيه .

وفد تفقد الحكاية الخرافية أكثر من ذلك ، فاذا بها مزيج من التصورات القديمة والمعتقد الحديثة . ومثال ذلك حكاية « الأخوين » الفرعونية الشهيرة . وقد دونت هذه الحكاية فيما توصل اليه العلم - نس الميلاد بحوالي ألف وثلاثمائة سنة . ولم نعرف العالم الغربي الا حوالي سنة 1857 وتحكى الحكاية ان أنوب كان يعيش مع أخيه الأصغر باتو الذي كان يفهم أصوات الحيوان حياة وثام على الدوام . ثم اشتدت زوجه أنوب الأخ باتو الذي رفضها رغم أنها كانت عندل أوقعت زوجه بباتو لدى أخيه أنوب ادعى انه أراد ان يقتل عليها ، ولم .

الا بعد جهد جهيد . وصدق القاص في ان هذا العمل ليس بغيره ذات صغر . حدثت باتو من هذا الأمر . وهرى باتو من أخيه وطلب اللون من اله الشمس الذي خلق نورا ملئيا بالتماسيح يعرق بين الأخوين . وفي اليوم الثاني أجبر باتو أخاه بما حدث في الحقيقة . وندم أنوب على فعلته وقتل زوجته . وذهب باتو الى وادي اشجار السدر ، وأراد ان يطرح قلبه بين براعمها . وتوصل الى أخيه ان يأتي الى وادي السدر اذا انتابه حادث . وعليه ان يدخل الى الراحة حتى يشعر على قلب أخيه ، وهناك امارة قدله عسى أن أحياه في خطر ، فاذا ما علا الزبد الجمية في اليرميل فعليه حينئذ أن يرحل الى وادي السدر . وعاش باتو في وادي السدر ، ومنحته الآلهة أجمل امرأة . وحدث ان حمل النهر خصلة من شعرها والقاها في المكان الذي تقبل فيه ملابس فرعون ولم يهدأ بال فرعون حتى تزوج من المرأة صاحبة الخصلة . وحين خانت الزوجة باتو تساقطت اشجار السدر ومات باتو . وعلا الزبد جمعة أنوب ، فنزع وظل يبحث مدة أربع سنين حتى عثر على

قديمه، وكلتاها نبت من اصول واحدة، وبهذا تكون الحكاية الخرافية شكلا غير جدى لأسطورة الالهة .
لم يحدث الانفصال التام بين النوعين الا في عصور متأخرة ، حينما امكن تمييز الدينى بوصفه تقيضا للديوى . ولم يحدث هذا بكل تأكيد في وقت واحد لدى جميع الشعوب، بل انه لم يحدث لدى جميع طبقات الشعب الواحد دفعة واحدة .

والى هنا ينتهى الكاتب من بحثه فى مصادر موضوعات الأدب الشعبى بصفة عامة ، وفى الأسس الشكلية والموضوعية التى تربط الأنواع الأدبية الشعبية بعضها بعض ، وتميز بعضها عن بعض فى الوقت نفسه ، وبعد ذلك شاء المؤلف أن يتم عمله بدراسة تطبيقية مستعينة بنماذج من الحكايات الفنية المكتملة لدى شعوب الحضارات المختلفة ، التى لقيت نصيبا وافرا من التقدير والعناية ، مستخلاصا فى ذلك الخصائص المميزة لفن الحكاية عند كل شعب على حدة ، وقد بدأ الكاتب ببابل ، فأشار الى ملحمة Gilgamesh ، وتلا ذلك بالأدب الفرعونى ثم أدب الإغريق والاسرائيليين . وبعد ذلك وقف وقفة خاصة على الأدب الهندى . ذلك لأن الهند فيما يليه البحوث تعد مصدرا أساسيا تدفقت منه الحكايات الخرافية الى العالم بأسره . وكان من بين الحكايات الخرافية التى استلهمت كثيرا من الأدب الهندى . وقد وصف فى ذلك وقفة ليست بالقصيرة . فبين أن موهبة العرب فى الخلق والوصف استطاعت أن تطبع ماوصل اليهم من حكايات هندية بطابعهم الخاص الى درجة أن الروح العربى وحده هو الذى يأسر قارئ الحكايات ، وبعد ذلك تعرض للحكايات الأوربية بصفة عامة ، وانتهى كتابه ببحث قصير عن الحكايات الألمانية .

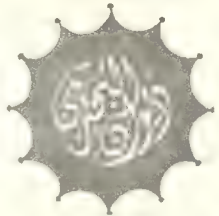
والى هنا ينتهى هذا البحث القيم فى الحكاية الخرافية بصفة خاصة ، والأنواع الشعبية الأخرى بصفة عامة . وما أجدرنا أن نتهدى بهدى هذا الكتاب فى بحثنا لتراثنا الشعبى ، فنعيش معه فى أعماقه، ونرده الى أصله حتى نضع إيدنا على أقدم مسور لتيمير فى تراثنا الأدبى . وما أجدرنا كذلك أن نفضل بين الأنواع المختلفة للأدب الشعبى تفصيلا يقوم على الدراسة العلمية الدقيقة ، حيث أن كل نوع كما رأينا ، ينبع من مستوى نفسى معين .

ولايرجع السبب فى هذا - كما يظن البعض - الى اختلاف مستوى السامع الاجتماعى ، فالحكاية الخرافية - مثل بعض حكايات ألف ليلة وليلة ، كانت تحكى كذلك فى الأوساط الأرستقراطية . وكونها أصبحت فيما بعد تنتمى الى الطبقات الدنيا من الشعب ، فليس هذا فى الحقيقة سوى تطور متأخر واداء كان البطل فى حكاية البطولة يعد نموذجا إنسانيا ، فانه غالبا مايقع شخوصا تاريخية مترب حياتهم من البطولة النموذجية . أما الحكاية الخرافية فهي تهمل القيود الزمنية ، لأنها تعيش حقا خارج الزمن .

وبالمثل ليس بين الحكاية الخرافية وأسطورة الالهة فرق جوهري فى الشكل والمضمون . فإذا كانت أسطورة الالهة تشير الى ما قبل عصر التاريخ فان الحكاية الخرافية تنفخ معها فى هذا والمطلع التفلدى فى الحكاية الخرافية « كان يماكن » تعبير عن هذا الظرف الزمنى نفسه . وكثيرا ما تحكى أسطورة الالهة عن أعمال مجاسه أو مشابهة تماما لتلك الأعمال التى يتحتم على أبطال الحكاية الخرافية القيام بها . ولكن أين يقع الاختلاف بين الاثنين ؟ قد يقال أن أسطورة الالهة فى عمومها تعكس طابع دينيا ، فى حين أن الحكاية الخرافية تنبع من أجزائها الى المعقيدة ، ويرجع البطل الخرافي الى القاص . وقد يقال كذلك أن الحكاية الخرافية هي الأقدام ، وانها انتقلت فيما بعد الى شخوص الالهة أو نصب الالهة . وبذلك أصبحت أسطورة آلهه ، على أن العكس كذلك يمكن أن يطرأ على الذهن . وهناك احتمال رابع فحوادان أسطورة الالهة والحكاية الخرافية لم تكونا فى الأصل منفصلتين أحدهما عن الأخرى انفصالا تاما . فكلهما عاش فى عالم مشابه هو العالم السحري ، أو هو كما يحلو لنا أن نقول ، عالم دينى مقدس . وإذا كان الاله أو البطل الالهى قد قصى على الكائنات الموهلة التى تثير الغوضى فأخرج العالم بذلك من الغوضى الى النظام ، فان الحكاية الخرافية كذلك تعكس نظاما لايقود حياة البطول وحدها - رغم كل الإخاطر - الى نهاية منظمة خالصة من المشكلات ، وانما يتحقق هذا مع عالم الحكاية الخرافية بأسره الذى يبين للأقوياء والأشرار ومثلهم الأخرار مكانهم المحدد وفقا لخطة ثابتة .

إن أسطورة الالهة والحكاية الخرافية قد عاشتا - فيما يبدو - أحدهما بجانب الأخرى . فكلتاها

في تحقيق التراث



الأخير متعين ، وليس تفسيرا احتماليا ،
وله إشارة تاريخية دقيقة إلى «ذى اليمينين»
طاهر بن الحسين ، وإلى المأمون على خراسان ،
قالوا : سُمي بذلك لأنه ضرب شخصا في
في وقته مع علي بن ماهان قائد الأمين
فقدّه نصفين وكانت الضربة بيساره ،
فقال فيه بعض الشعراء :

«كلنا يديك يمينٌ حينَ تُضربهُ»

وقد أشار إلى ذلك الأستاذ المحقق في
حواشي ص ٢٠٨ . وانظر له تاريخ الطبري
١٠ : ١٤١ ، ١٥٥ .

وفي طاهر هذا بقول عمرو بن نانة .

«...»

«...»

«...»

«...»

«...»

وضبط الكلمة الأولى لا يستقيم ، فليس
في العربية خطأ يُخطئه بمعنى تجاوزه وإن
كان مألوفا في عامتنا المعاصرة ، وإنما يقال
نخطئه . واحتطاه فوجه ضبطه «نخطئ»
أى تخطئ ، بحذف إحدى التاءين .
وصواب الكلمة الأخيرة «وكتابه» بضم الباء

٦٦ - ص ٢١٠ البيت ٢٧

فحائن الزنج مُجمع هريا

إن كان ينجو بحائنه هربه

تحقيق : حسن كامل الصفي

بقدر تعليق : عبدالسلام هارون

٦٤ - ص ٢٠١ لمب ٣٩ .

«...»

«...»

فُسرت «الضريبة» بأنها موقع الضرب

من الجسد ، والوجه أن الضريبة كل ما

يُضرب بالسيف كما سبق في التنبيه رقم ٦٣ .

ثم فسر الشارح اليميني بقوله : «يمينك :

يدك وسيفك ، ولعله يريد جعل يديه يميناً» .

وصدر هذا التفسير لا قائل به ، وعجزه

صواب ولكنه عنقوص في عبارته ، صوابه

«جعل كلتا يديه يميناً» ، أى إن يمينه

كيساره في القوة والشدت وهذا تفسير

فُسِّرَ الحائِثُ بِأَنَّهُ الْأَحْمَقُ ، والصواب
أنه الهالك . وانظر التنبية رقم (٦٣) .

٦٧ - ص ٢١٠ البيت ٢٨ :

لَا يَأْمَنُ الْبَرُّ مُضِيًّا كَنْفُ

منه ، ولا البحرَ طامياً حَبْنُهُ
فُسِّرَ الْكَنْفُ بِأَنَّهُ الظِّلُّ ، وإنما الكنف
الناحية والجانب . وأكتاف الجبال والوديان :
نواحيها . أراد البحرى : لا يَأْمَنُ الهاربُ
البرَّ على اتساع نواحيه وجوانبه . وتفسير
الكنف بمعنى الظل لا يكون إلا في المجاز ،
نقول : هو في كنف الله وفى كنف فلان ،
أى فى ظلِّ رعايته وحفظه . فليس الظل
ظلاً مادياً كما يقولون . وإنما هو ظلٌّ مسمى .

وفى اللسان : «وفلان يعيش فى كنف الله»
أى فى ظلِّه . وفى أساس اللغة : «فى كنف الله»
«ونقول : فى حفظ الله وكفلة» :

٦٨ - ص ٢١٣ البيت ٣ :

أَيُّ كُلِّ يَوْمٍ كَاشِعٌ مَتَكَلِّفُ

يُصَبُّ عَلَيْنَا أَوْ رَقِيبٌ تُرَاقِبُهُ
وضبط . «يُصَبُّ» ضبط . وامن ، والوجه
«يُصَبُّ» إشارة إلى أنه مُصِيبٌ يَرى بها .
وفى التنزيل العزيز : «فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ
سُوطَهُ عَذَاباً» . ومنه قول القائل :

صَبَبْنَا عَلَيْهَا ظَالِمِينَ سَيَاطِنَا

فطارت بها أَيْدٍ سِرَاعٌ وَأَرْجُلُ
وفى أساس البلاغة : «صَبَّ اللَّثْبُ عَلَى

الغَمِّ . قال أبو النجم :

«مَرَّ الْقَطَا صَبًّا عَلَيْهِ أَجْدَلُهُ» .

يعنى الصقر .

٦٩ - ص ٢١٥ البيت ٢٠ :

إِذَا بَكَرَ الْفَرَّاشُ يَنْثُو حَلِيثَهُ

تَضَاعَلَ مُطَرِّبُهُ وَأَطْنَبَ عَائِيَهُ
فُسِّرَ الْفَرَّاشُ بِأَنَّهُ الَّذِى يَبْسُطُ . الأمر
ويكشفه . وهذا إبعادٌ فى التفسير . ولعلَّ
سببه علم نص المعاجم المتداولة على هذه
الكلمة بمعنى الخادم الذى يتمهدُ فرَاشَ البيت
وأثاثه . وهذا معروف فى لغة الحضارة العربية
قديمًا . وجاء فى رسالة ذم القواد للجاحظ . -
وهى : «أدب بشره الآن» - : «وسألتُ
أَطَالَ الله بقاءك محمد بن داود الطوسى
عن معنى «بكر» . وكان فرأىنا . فقال

لقبائهم : «فى مثل صحن بساط» ، فما كان
إلا بقدر ما يفرش الرجل بيتاً حتى تركناهم
فى أضيّق من منْصَة ، ففقلناهم ، فلو سقطتْ
مِخْلَةٌ ما وقعتْ إلا على رأس رجل» .

ويريد البحرى التشنيع فى هجوم المستعين ،
فيذكر أن مساوئيه متعارفة مشهورة بين من
يلوذ بخدمته ، وهم أدرى الناس بمبازله
ومجونه .

وما لنا نذهب بعيداً والبحرى نفسه
يقول الكلمة بهذا المعنى فى هجاء مماثل لهذا
وهو هجاء كاتب ابن حميد فى ص ٢٨٨

إذا غُلِغَةُ الْفَرَّاشُ شَكَّتْ عَجَانُهُ

كَيْبًا ذَلَّ لَيْسَ وَكَعْكَرُ رَاكُهُ

٧١ - ص ٢١٦ البيت ٢٥ :

وقد سَرَى أَنْ قِيلَ وَجْهَ مُسْرَعًا

إِلَى الشَّرْقِ تُحْدَى سَفْنُهُ وَرَكَابُهُ

ويبدو لأَوَّلِ وهلة أَنَّ هذا الضبط، للكلمة

« وَجْهَ » ضبط. صحيح . ولكن ليس كل

صحيح صالحاً ، فَإِنَّ ملاحظات هذا البيت

وتاليه ، وهو قوله :

إِلَى كَسْكَرٍ خَلْفَ الدِّجَاجِ وَلَمْ تَكُنْ

لَتَنْشَبُ إِلَّا فِي الدِّجَاجِ مَخَالِبُهُ

يدلُّ على أَنَّهُ هو الذي اختار لنفسه هذا

الاتجاه ، وأَنَّهُ لم يوجهه أحد .

في فرار ذلك السَّريِّ .

الدِّجَاجُ لِيَقْصَى نَهْدَهُ فِي الشَّكْلِ الَّتِي هُنَاكَ .

البحرئى في قوله في هذه القصيدة :

ثَقِيلٌ عَلَى جَنْبِ الثَّرِيدِ « رَأَيْتُ

لشخص الغزواني بنى في موالده

والوجه في هذا الضبط : « وَجْهَ » بالبناء

للفاعل . وفي اللسان : وتقول « وَجَّهُوا إِلَيْكَ

وتوجهوا » . وجاء في أمثالهم : « أَيْنَا أَوْجَّةُ

أَتَى سَدًّا » . مسند أَيْنَ أَتَوْجَّهَ . وجاء في

سيرة ابن هشام ٧١٩ جوتنجن : « سمعت

رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول حين

وَجَّهَ رَاجِحًا : آيُونَ تَائِبُونَ » . ونظير هذا

القول قولهم : قَدَّمْ بِمَعْنَى تَقَدَّمَ ، وَبَيْنَ

بِمَعْنَى تَبَيَّنَ

٧١ - ص ٢٢٠ البيت ١٤ :

فَلَا أَرْضُ إِلَّا مَا أَفَاعَتْ رِمَاحُهُ

وَلَا عُتَمَ إِلَّا مَا أَفَاعَتْ مَقَانِبُهُ

وفي الشرح : « أَفَاعَتْ : أَظَلَّتْ » . وهذا

التفسير لا وجود له ، والمعروف في معنى

الظل فاع ، وَفِيًّا ، وَتَفِيًّا . ولم يرد « أَفَاعَ »

في معنى الظل . والصواب أَنَّ « أَفَاعَتْ » هنا

بمعنى أَتَتْ به غنيمةً ، كَأَنَّ أَمْوَالَ الْأَعْدَاءِ

وَأَرَاضِيهِمْ كَانَتْ فِي الْأَصْلِ مِلْكًا لَهُ ثُمَّ

رَجَعَتْ إِلَيْهِ . رَدَّتْهَا رِمَاحُهُ إِلَيْهِ . وعبارة

البيت : « لَا أَرْضُ إِلَّا مَا أَفَاعَتْ رِمَاحُهُ » .

« حَتَّى كُنَّا الدُّنْيَا مُسْرَعًا ،

وَلَا أَرْضَ إِلَّا مَا أَفَاعَتْ رِمَاحُهُ » . وفي

« الْكِتَابُ الْعَزِيزُ : « مَا أَفَاعَ اللَّهُ عَلَى رَسُولٍ

مِنْ أَهْلِ الْقُرَى » ، وفيه أيضًا « وَمَا أَفَاعَ

اللَّهُ عَلَى رَسُولِهِ مِنْهُمْ » .

٧٢ - ص ٢٣٠ البيت ٢ :

وفي الربيع إذا اسْتَمْتَعَتْ مِنْهُ غَنَى

عن حكاية في طراز السُّوسِ وَالطُّيْبِ

جاء في تفسيره : « الحَاكَةُ : النَّمِيجُ »

وإِخَالُ الْمَرَادِ « عَمَالُ النَّمِيجِ » فَإِنْ كَانَ هَذَا

هو الْمَرَادُ كَانَ خَطَأً أَيْضًا ؛ لِأَنَّ النَّمِيجَ

لَا يَكُونُ مَصْدَرًا لِنَسْجٍ ، وَإِنَّمَا مَصْدَرُهَا

النَّسْجُ ، أَمَا النَّمِيجُ فَهُوَ الذُّوبُ الْمَنْسُوجُ .

فالصواب أن الحاكّة هنا جمع الحائك ،
كالباعة جمع البائع . والحائك : النساج ،
ويقال في جمعه أيضا « حَوَكَة » بترك الإعلال
كما في اللسان .

٧٣ - ص ٢٣١ البيت الأول والثاني :

مُعاد من الأيام تعذّبنا بها
وإبعادها بالإلف بعد اقتربها
وما تُملاً الآماق من قَيْض عِبرة
وليس الهوى البادي لقَيْض انسكابها
فهو يشكو الأيام وما تذله ، فوجه
الضبط . في البيت الثاني : « وما تُملاً الآماق » ،
أى وتلوها الآماق بالعبرات .

٧٤ - ص ٢٣٢ البيت ١٣ :

سُرديك أو يُثويك أنلّهش
إلى شُقّة يُبلّش
وموضع الكلام هنا كلمة مُطْلَس
إذ فُسِّرَتْ بأنّها من « أخلص الرأس » ،
أى ابيضّ شعره ، ولعله يشير إلى أن بياض
الشعر سبيل إلى السفر البعيد . وهو الموت ،
أو لعله اشتقه من المخالسة ، وهى التعجيل .
فكُنّا لو قلنا في تفسير بيت البحترى :
سيهلكك أنك أشيب إلى شقة . صَحَّ هذا
الأسلوب وهذا المعنى ! لكنّ هذا لا يستقيم ،
لأنّا لا نجد على هذا المعنى متعلّقا للجار
والمجرور ، وهو « إلى شقة » . كما أن
المخالسة بمعنى التعجيل ، أو الإخلاص بمعنى

التعجيل ، لاوجود له في اللغة .
ووجه الرواية « مُطْلَس » بالحاء المهملة .
وقد تكفّل الأمدى بتفسيره في قوله الذى
نقله الأستاذ المحقّق ، ونصه : « والمعنى
أنك متهيّئ للرحيل ، ومتخذ حلساً يوضع
تحت الرجل » .

كما أن الأستاذ المحقّق قد أطلال القول
في البيت التالى لهذا ، وهو

وهل أنت فى رموسة طال أخذها
من الأرض لأحفنة من ترابها
وأشار إلى مقابر ملوك المصريين ، وإلى
« رموسة » أى تعفّى بالتراب .

٧٥ - ص ٢٣٣ البيت ١٤
و« رموسة » أى تعفّى بالتراب .
و« رموسة » أى تعفّى بالتراب .
وردت كلمة « سوامه » مكسورة السين ،
والصواب فتحها . وصواب ضبط سائر
البيت « وحفظ . علّى الماضين مثل اكتسابها » .
بإضافة حفظ . إلى « علّى » ، وهى من إضافة
المصدر إلى مفعوله كما يقولون . والعلّى
جمع العلّيا ، أى الصفة العليا .

٧٦ - ص ٢٣٩ البيت ٢ وهو في هجاء :
بُقاء يعود على نفسه
وشوّم يُعوّد على صاحبه
وصواب ضبطه « بقاء » بكسر الباء .

وفي التنزيل العزيز : « ولا تكبروا قتيانكم على اليغاة » . أما اليغاة بالضم ، فهو مصدر بنى الرجل ضائته ، أى ظليها . وأنشد الجوهري :

لا يَمْنَعَنَّكَ من بُعَا

« الخير تَعْقَادُ التَّامِّ »

ومن الواضح أن هذا المعنى ليس مراداً .

٧٧ - ص ٢٤٠ البيت ٣ :

لا تَنْفُذُ الْقُوَّةُ إِلَى غِيَرِهِ

كَأَنَّمَا نُضْمِرُ لِلْغِيَرِ

صوابه « لا يَنْفُذُ الْقُوَّةُ » بدليل الرواية الأخرى : « لا يَصِلُ الْقُوَّةُ » . وقبل البيت ، وهو في هجاء أبي خالد :

ونحن أضياف أبي خالد

بهيمُ بئرِ انصُرِ بَرْحَةٍ

يقول : لا يَتَذَاهُ الْقُوَّةُ إِسْمَ غِيَرِهِ ،

يخضع نفسه بالطعام وبمنه ضيوئه ، يذلل منه عليهم .

٧٨ - ص ٢٤١ البيت ٧ :

رَأَيْكَ فِي قَارِبٍ يَرِيدُكَ أَنْ

تَنْصُرَ أَحْشَاءَهُ عَلَى قَرَبِهِ

جاء في تفسيره : « القارب : الطالاب

الماء ليلاً » . وهذا لا غبار عليه . ثم جاء

بعده : « القرب بالفتح : البئر القريبة الماء .

وكذلك سير الليل يورد الغد » . وصدر هذا

التفسير لا داعي له ولا دخل له في توضيح

المعنى ، كما أن صواب « بالفتح » هو « بالتحريك » و « يورد » هو « لورد » .

٧٩ - ص ٢٤٣ البيت ٢٤ :

يُنْزِلُ أَهْلَ الْآدَابِ مَنْزِلَةَ الدِّ

لِّأَكْفَاهُ إِنْ شَارَكُوهُ فِي آدِبِهِ

صوابه « أَنْ شَارَكُوهُ » ، أى لمشاركتهم

إياه في آدبه . وليس المراد هنا الشرط ،

بل التعليل وبيان السبب .

٨٠ - ص ٢٤٥ السطر الأول . وردت كلمة

« نُوْخَتْ » بصم باء « بُخَتْ » . وكذا تكرر

هذا السهو في ص ٢٤٩ و ٢٥٢ . وصوابه

« بَخَتْ » بفتح الباء ، كما هو في لفظه

القاري . وقد دخلته العرب في كلامها

بلفظه ومعناه في جميع استعماله ، وهو

لِحِطَّةٍ . ونشر وبيات الأعيان ١ : ٣٥٨

في ترجمة (علي بن أحمد بن نوبخت)

حيث نص على ضبطه .

٨١ - ص ٢٤٦ البيت ٦ :

أَوْ تُدْنِيهِمْ نَوَازِحُ فِي الْبُرَى

عُجِّلْ كَوَادِرَ الْقَطَا الْمَسْرُوبِ

جاء في تفسيره : « البرى : جمع البرة ،

كل حلقة من سوار وقراط . - صوابه قرط -

وخلخال . والبرة بالفتح : التراب » .

وهذا التفسير لا يستقيم ، فليس لتلك

الإبل أسورة ولا قِرْطَة ولا خلانجيل ، فهذا

إنما يكون تفسيراً للبرة إذا كانت في نعت

وإخبل تنزع نُبًا في أعنتها
 كالطير تنجو من الشوبوب ذي الرد
 ويروى «تنزع» أى تمر مرًا سريعًا . على
 أنه يحتمل أن يكون معناه في بيت البحترى
 أنها من سرعتها كُنْها تنزع سراها من كثرة
 جذبها .

وفى الشرح أيضا : «عُجل : جمع عجلاء»
 ولا يصح هذا ، فإن «عجلاء» لا تقولها
 العرب ، وإنما تقول «عَجَلَى» ، وهى لاتجمع
 على عُجَلٍ أيضا . وإنما العُجَلُ هنا : جمع
 سحوب . وهى من جَلَّلتى تعجلت فى حياتها
 جزعا . كما فى اللسان والذاهوس

٨٢ ص ٢٤١ السبت ٢٥ :

السبب ظاهر . مصرع وائلا
 للقبائل - من زُور - وشعوب
 وقد جعل الأستاذ الشارح كلمة «زور»
 بين خطين ، كأنها اعتراض لبيان السبب ،
 وقال فى تفسيرها : «الزور : الزيارة» .
 والصواب أن «زور» ليس اعتراضا ، وإنما
 هو متصل بما قبله تمام الاتصال على سبيل
 الوصف له ، أى لقبائل من زُوراء ، فإن
 الزور هنا ليس مصدرا بمعنى الزيارة كما
 ورد فى تفسير الشارح ، وإنما هو مصدر
 سعى به الزوراء ، والزور بمعنى الزائر بفعل
 للواحد والجمع ، والمذكر المؤنث ، بلفظ.

المرأة ، أما بُرة الإبل فهى حلقة من فضة
 أو نحاس تجعل فى أنف البعير ، ويجعل
 فى تلك الحلقة زمام البعير . وبذلك ينحكن
 راکبُه فى ضبط قياده . لشدة إحساس
 البعير بجذب أنفه بالزمام . يقال من ذلك
 ناقة مُبراة ، أى جُمِل فى أنفها البرة .
 وفى حديث سلمة بن صحيم : «إن صاحبًا
 لنا ركب ناقة ليست بمبراة فسقط» . يعنى
 ليس فى أنفها برة . فقال النبى صلى الله
 عليه وسلم : «غرر بنفسه» . أى خاطر
 بها ، إذ لم يجعل لناقته برة تضبط سيرها .
 فالبحترى يقول : إنها إبل تاء الأداة .

كما أن «البرة» الواردة فى ختام التفسير
 صوابها «لُرى» ناشئة من «لرى»
 تعسر بالتراب . ومعه فى «لرى»
 بفيه البرى !!

ثم جاء فى التفسير : «النوازع التجائب
 التى تجلب إلى غير بلادها» . وهذا إنما
 يصح تفسيراً للنزاع لا للنوازع ، فإن النوازع
 من الإبل هى التى تنزع إلى وطنها فى شوق
 وحنين وليس هذا المعنى ولا ما قبله مراداً
 بصرف النظر عن صحة مطابقة تلك المعانى
 لتلك الألفاظ . بل المراد بالنوازع هنا التى
 تنزع أى تسرع فى سيرها . يقال : تنزعت
 الخيل : جرت طَلَقًا . وأنشدوا فى هذا قول
 الثابتة :

واحد . قال :

حُبُّ بِالزُّورِ الَّذِي لَا يُرَى

منه إِلَّا صفحةٌ أو لسان

وقال الآخر في نسوة زور :

ومشيهُنَّ بِالْكُثِيبِ مَـوَرُ

كما تَهَادَى الْفَتَيَاتُ الزُّورُ

٨٣ - ص ٢٥١ البيت ١٠ فسر «المُثِيب» بأنه

«المجزي على العمل» ولا يقال أجزاء على

عمله ، وإنما يقال جزاء جزاء ، وجازاهم جازاة .

قال تعالى : «لِيَجْزِيَ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا

الصَّالِحَاتِ» . وقال : «وهل نجازى إلا

الْكُفُورُ» . وأما الإجزاء فلأنما يكون في قيام

شئ مقام آخر وإغناؤه عنه . يقال : أُجْزِيَ

كذا عن كذا ، وأُجْزِيَ يرى فلان

ومُجْزَاةً .

٨٤ - ص ٢٥٤ البيت ١٢ : S. n. t. m.

وإن فصدت ابتغاء البر من سقم

فقد أرقّت دماً يشفى من الكلب

وقبله : إَلَّا تَكُنْ مَلَكًا تَشْتِي تَحِيَّتَهُ

فلأنك ابنُ ملوكٍ سادةٍ تُجِبُ

قال الشارح : «الكلب : الأذى والشر» .

ولم أجد هذا التفسير ، وإذا وجد ولو على

سهيل المجاز فإنه ليس مراداً . وإنما الكَلْبُ

هنا هو داء الكَلْبِ الذي يعترى الكَلْبَ

ويعترى من يعضّه من الناس . وفيه إشارة

إلى ما يزعم قُذَائِي العرب من أن داء الملوك

تشفى من داء الكَلْبِ . وقد وردت في ذلك

نصوص كثيرة ، سرد بعضها الجاحظ في

صدر الجزء الثاني من الحيوان ، منها قول

أبي السرح :

بُناةٌ مكارم وأساءةٌ كلم

دهاؤهم من الكَلْبِ الشفاء

وقول ابن قيس الرقيات :

عادى النكس فاشفيت كما

تشفى داء الملوك من كَلْبِ

وقول الكميت :

أحلامكم لسقام الجهل شافيةٌ

كما دماؤكم يُشْفَى بها الكَلْبُ

٢٥٥ البيت ٦ في صفة الموق .

و

و

٢٥٥ البيت ٦ في صفة الموق .

من وسل يسلم . وهذا من وجهة الصحة

اللغوية لا يأس به ، فقد جاء في المعجم

الوسيط : «وسل فلان إلى الله يسلم ومُسلًا :

رغب وتقرب» . ولكن هذا المعنى ليس

مراداً ، بل المراد السؤال . كما في التفسير

الآخر للشارح حين لم يجزم بأحد المعنيين

مع وجوب الجزم بمعنى السؤال . ويرشحه

لذلك نظرة البيهقي قارئ القرآن إلى قوله

تعالى : «يسألونك كتابك حفى» عنها .

والحفى : المعنى بالشئ المستقصى في السؤال

عنه . كما في اللسان وغيره في تأويل الآية
الكرمة . وقال الجوهري : « الحفى : العالم
الذى يتعلم الشيء بامتصاصه » . وورود الباء
موضع « عن » بعد سأل مألوف مبهود : وفي
الكتاب العزيز : « فاسأل به خبيراً » ،
« سأل سائل بعذاب واقع » أى عنه . وفي
اللسان أيضا : « يقال خرجنا نسأل عن
فلان ، وبفلان » .

٨٦ - ص ٢٥٦ البيت ١٤ :

وأصْفَحُ لليلِ عن ضَوْءِ وجه

غَنِيْتُ يروَعِي منه الشُّحوبُ

ورد البيت محرفاً من النفس . مستطال

من قدر ، فإنه جُويل أصلاً أخذ منه المثنى
قوله .

ومغض كان لا يُغْفَوُ لِحَبِيطٍ ٩٠٦٢٢

وبال كان يُفَكِّرُ في الهزالِ

وذلك في صفة الموق . يقول البحرى

في رثاء ذلك الغلام : كيف يتفق أن أسمع

للبلبل أن يمتد إلى وجه ذلك الغلام في مماته ،

مع أنى مقيت زمانا أرتاع أن أرى بادرة

من بادرات الشحوب تمتد إليه في حياته .
يعجب لذلك التناقض ، كما أن المتنبي
يعجب لحال الميت الهالى كيف رضى بالبلبل
مع أنه كان يرتاع من الهزال الذى هو أخف
وقعاً من الموت .

فلفظ . « غَنِيْتُ » معناه عشت دهرًا وأقمت .

ومنه قوله تعالى : « كَأَنَّ لَمْ يَغْنُوا فِيهَا »

أى لم يقيموا فيها . وجاء في شرح المعبرى

للمتنبي : « غدت يروعى » ، وهى رواية

فاسدة على ما بها من بريق لا مع ، فإنها بذلك

لا تكون مأخذًا للمتنبي أخذ منه معناه ،

كما لا . مع لبث قبله . وهو .

أَأَنْسَى مَنْ يَذْكُرْنِي أَنْ لَا

يَذْكُرُنِي عَنْهُ وَلَا صَرِيحُ

وَأَنْتَ لِلْهَمَى مَنْ كُنْتُ أَحْسَى .

عليه العينُ تُومِئُ أو تَرِيبُ

فإنه يصور شعوره بعد موت المرثى وما كان

من شعوره قبل موته .

(للنقد والتعليق بقية)



المكتبة العربية

الفئة الأدبية وداعاً يا دمشق



فالمؤلفة تصف في إحدى قصصها « الصبيح في الربيع » بأنه لا يسكن فيها شيء من طرافه الجدة ، ورغم ذلك فهي مازال كمسكنة غائبة في مسجدها ، لأن إسقاط بعضنا أن يتحرر منها فما يزال يمشيها الآخر قسوة حتى اليوم ، ولهذا فهي جديرة بالكتابة والمعالجة . »

وفي قصة « كوس حكيمة » نجد المؤلفة على لسان أحد أبطالها أعداد الأزمة النسائية التي تعطلها محورا كملام قصصها . يقول البطل : إن نمط هذه الحياة الجديد الذي نعيشه اليوم معقد إلى حد بعيد . وهو دخل علينا كما تعلمين . منذ سنوات قليلة فقط بدأتنا نمارس الرقص ، ونحتلى بمثل هذه الأعياد . فلا نحسب هذا سهلا . أننا نحتاج إلى أمد طويل ريثما يتواصل فينا ، عندئذ نستطيع أن نعيشه بسهولة وسليقة ، وحتى نصل إلى ذلك العين نحتاج إلى كثير من الصبر والسيطرة على الانصب واللباقة في التصرف ، وهذا كله يتطلب تمرينا ودراية ، فنحن لم نعهد عليه أمهاتنا وجداتنا ، وأنت لاتزالين صغيرا ولا بد أن تعطلي ذلك كله يوما ما ، ولكن بعد أن نمرى بتجارب فاسية . هذه التجارب الفاسية هي التي تعرض لها الشخصيات النسائية في قصص الفئة الأدبية . فهناك الزوجة التي ينوي زوجها أن يهجرها بعد خمس وعشرين سنة عاشاها معا ، على نحو ما نجد في قصة « الرقية الحجرة » أولى قصص المجموعة . ويسبب إلى الزوجة عقلية البيئة المحيطة بها تالجا إلى استخدام رقية تعيد إليها زوجها الفادر ، ولقد عاد إليها زوجها لكن بطريقة لم تكن في حسيان لم تكن صانعة الرقية - وإن كانت سيجة لها فقد كان عليها أن تطوف بسطح بيتها سبعة أشواط

مكتبة أطلس - دمشق - ١٩٦٣ - ١٩٦٥ مؤلف (من مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - مديرية العامة والدراسة)

الفئة الأدبية من واليات القصة القصيرة في - ربة . وقد صدرت لها أخيرا مجموعة قصصية بعنوان « وداعاً يا دمشق » تشمل سبع عشرة قصة قصيرة ، تناول موضوعاتها جانباً مهماً يشغل شرفاً العربي منذ النصف الأول من هذا القرن . فقصص المجموعة تدور حول موضوعين رئيسيين : موضوع ساءله المؤلفة كمواطنة عربية فخرش لصور من كفاح الوطن العربي عند الاستعمار ولما يتطلع إليه من عدالة اجتماعية ، وموضوع تتناوله باعتبارها تنتمي إلى جنس النساء الذي تعاني من وضع المرأة في المجتمع .

والمؤلفة تعبر عن ذلك في وضوح في أهدافها التي قدمت به قصصها إلى الصبايا الصغيرات حينها حيث تهيب بهن ألا يتناسين صور الماضي ومعاله العديدة وقد أوشكت أن تأتي عليها عوامل التبدل الحديث - وهي تورد قصصها ليرين فيها بعض ما يهددين إلى الحياة التي عاشتها جدتهن وأمهاتهن من قبل .

ومعنى هذا أن المؤلفة تحرس على أن تتضمن قصصها لتاريخاً لمرحلة اجتماعية مر بها هذا القطاع الصغير من الوطن العربي الكبير على حد تعبيرها . فالعمل الفني في هذه المجموعة لا يستهدف التعبير عن أزمة إنسانية معاصرة . فدر ما يستهدف إحياء الكافي القسرب وما يحفل به هذا الكافي من عادات وتقاليد وطولات وماس .

وهي تردد الرقية سبع مرات ، فوطت أثناء طوافها واصببت ، واستمنى إليها الأكبر أباه ، ومايكاد الأب يرى زوجة الصابئة حتى يستقيظ فغيره .

وهناك العيون الذين نزلت قوة المجمع والمصلح السادية بينهم ، فهي قصة « وداعا يا دمشق » التي خلق خواتها على المجموعة ، وجد الفروع الطيفية نطف حلالا بين الحبيبين ، مما دفع الحبيب إلى هجران أرض الوطن ، فسافر إلى البرازيل حيث اختلف ، ثم عاد إلى دمشق ليتعرف على أخيار حبيبه ، وإذا به يجدها أملاطلين فيفروا وداعا دمشق والعودة من حيث أتى .

وفي قصة « سلاطين مخفية » نجد الكوض نفسه ، فراوى القصة فلاح غير يحب جاراته اسمه غير أن وكيل الضيعة يوزع بها ، فيأمر بطلان أن يهجر قريته إلى المدينة ، وبعد عشر سنين يبلغه بابا بزرع أرض الضيعة وأنه من المستحسن فيعود إلى قريته ويبنى بيممة فإذا بها امرأة هزيلة تذكره بأمة التي ماتت وهي تزلف ، ففر من أمامها حتى لا يشوه الصورة العلوة التي يحفظها لها في ذاكرته .

ويتكرر الموضوع نفسه في قصة « خيط المتكوت » فحمدان يحب ابنة عمه زوجة ، ولكن والدتها ينتهز فرصة تقيبه في الضمة العسكرية ليحاول تزويجها برجل من لجناء المدينة . غير أن أصدقاء حمدان يظفون رغبة ليمنوا هذا الزواج ، ولما لم يكن أيضا تكون من نصيب أحدهم لذا لم يعد حمدان ، فبقي الناس لا يصدقون من الجندية أبدا .

وتروى قصة « الصنيع في الربيع » حكاية طالبة ينسب برغم الناحية في حياتها منما لأخلاق أنشأها أسير قويا يسبقها في كل شيء ، تلثب أن تبادل له ببيع كفلات ، غير أن أحدها ما يثب إلى الضمة بهذا البرغم - بسبب رسالة من طول - فيتعرض بقاتها ، بينما يفر أبوها عنها من مواصفه التراسه ، والأخلاق أيام ذلول أشفه ولكن ماذا تستطيع أن تفعل ، هي امرأة تغدو خسوف المتكوت .

وقصة « وصفة برق » تروى قصة زوج شيخ أدرك أنه زوج عروسه العبيبة بالزمنها وأنها تبادل المجمع شاب في مثل عمرها ، فلا يلبث أن يعلن لها في شجاعة أنه سيعيد إليها حريتها ساعة يربق وزيد ، ولا يعرف لماذا لم تكن عليها التحصن من الشجاعة عند التفكير في الزواج منها ، فيعمل عنومها أصلا .

وهكذا نجد أن المحور الذي يدور حوله قصص السيدة الفة الأدبية هو مسألة المرأة الموهوبة الحق التي لئد عواطفها قوة التقاليد والمصلح - ولا أقول قوة الرجل - لأن الرجل نفسه قد يكون ضحية معها .

ولكن قصص المجموعة لا تدور كلها حول هذه المسبورة النسائية القاتنة ، فهناك قصص أخرى تدور حول كفاف الشعب العربي ضد مستعمره وفاسديه ، وهوكاف بطولي يشترك فيه كل إنسان بما يؤمله له أمانياته ، مثل بائع اللبن لدى السيد المايزة في قصة « الحقد الكبير » فهو وإن لم يستطع أن يشترك في قتال المحتلين إلا أنه يستطيع أن يعمل المبادات من المهيئة إلى الثوار في البرية حتى يكشف أمره الفرنسيون فيعمده ، ومثل نائب مدير السجن في قصة « الله كريم » ، فإن عمله مع المحتل

الفرنسي في إدارة السجن لم يمنعه - بل أتاح له - أن يغسل سبيل أربعة زعماء قوموا الاحتلال فحكومهم بالامداد ، ولقد هرب هو أيضا معهم تاركا خلفه أسرته التي تنتظر عودته ، فهي لسبب تدخل من أسر هؤلاء الناضلين - وحتى الضم مثل حبيب النجار وروحه زيب الحنانيين في قصة « ماتت فريرة السجن » يتوزعون على أسدانهم الفرنسيين ، فترتب تهجر أسباجها كما تهجر زوجها لأنه ما زال يخدمهم بعد أن فشلوا أخاها ، أما حبيب النجار فإنه ما يلبث أن يتسدد مخزن الذخائر على رأس سيده وسيدته الفرنسيين عندما غلبا به وفلا زوجها أثناء فريرها . وهناك الشاب خالد في قصة « شخصيات غير رسمية » يعطي بأسرته بالرغم من أنه أصبح كبيرها عقب وفاة والده ، ثم يهرب من والده بعد أن سبف جبرا على رأسه قوة فرنسية ، وهناك السائق الفلسطيني الذي قرر العودة إلى وطنه لحاربة محتليه في قصة « العودة أو الموت » .

إن المؤلفات تريد أن تقول لنا من خلال هذه القصص والشخصيات أن العمل الوطني لا يقف أمامه عائق ، لا تقف أمامه حاجة جسيمة ، ولا وإليفة مخربة ، ولا فقر مدقع ، ولا ظروف عائلية . نحن إذن بلقاء شخصيات حولتها مساساتهم المشخصة والوطنية إلى بطولات .

لك هي عادة القصص قد صيغت في أسلوب أقرب ما يكون إلى أسلوب المدرسة الواقعية ، ليست فيها حدة العاطفه الرومانسية ولا تبرد الأساليب الماصرة الأسلوب - كالقصص - ينشئ إلى الناس أكثر مما ينشئ إلى العاشر . وكان هم الكتابة - فيما يبدو - متفرغا - إلى معالجة ما تعرضت في من موضوعات لتسليم الأساليب التي أن تحاول التامشكلة في قصة القصص القصيرة أن يجد في شكلها .

ولعل « وصفة برق » هي القصة الوحيدة في المجموعة التي ربطت فيها الكتابة بين الجو النفسي لشخصياتها والجو الذي تعظم به الطبيعة الخارجية ، فومضة البرق التي افتحصم منها النافذة لتكشف من وجه الزوجة الباتى كانت وصفة برق أصابت للزوج حقيقة شاعرها نحوه . وعندهما هبات العاصفة وانقضت السحب كان الزوج قد قرر أن يعيد إلى زوجته حريتها ساعة يربق وزيد .

أما قصة « كوني حكيمة » فقد أولت فيها الكتابة منابتها إلى تتبع الخطبات النفسية والمشاعر البدنية لزوجة لغارفي زوجها ، وانظمت رجلا ذكيا يتحدث على يقدم نصيحته إلى هذه السيدة فاقلا في ختامه لها ولكل سيدة في مثل موقفها : كوني حكيمة .

وتكتم اللغة الأدبية مجموعة قصصها بقصة استوحشتا من نراتنا العربي هي قصة « يوران » بنت الوزير الحسن بن سهل التي أصبحت فيما بعد زوج الكهون . وقد استطاعت الكتابة أن تجعل أسلوب القصة عاملا إيجابيا في إضفاء الجو التاريخي على القصة ، فمفردات الجميل وتقديمها وتأخيرها بطريقة الحوار تنسج إلى أسلوب النادرة العربية القديمة أكثر مما تنسج إلى الأسلوب الوافي البسيط الذي صاغت به المؤلفات بقية مجموعة قصصها .

يوسف الشاروني

ترجمة انور المشرك مذكرات مخرج سينمائي

في الحادي والعشرين من الشهر الماضي سقط الفنان أنور المشرك في ساحة الكفاح الثقافي الشريف ، بعد أن سجل اسمه بأعمال ناضجة كثيرة في ميادين الإذاعة والتلفزيون والمسرح والتأليف والترجمة والأخراج .

و « المجلة » حين تقدم عرضاً لآخر كتاب ترجمه تجسد من واجبه أن تسجل له عرفانها بجهوده المقلصة في خدمة الفكر العربي . رحمه الله وألمنا جميعاً الصبر على فترته والمزاد عما كان يمكن أن يقدمه لبلاده من خدمات جليلة .

كان انتصار الاشتراكية انتصاراً للفن السينمائي أيضاً . فله تطلعت سنوات الكفاح الثقافي ضد التدخل الأجنبي والباطل في روسيا . فواكبه الأحداث يوماً بوم . فكان ذلك إعلاناً ببدء مرحلة جديدة في تاريخ الفنون المعبر . ومنها في السينما .

لقد زلت الكاميرا أروى الحركة لتسجل لمركي التشديد ، بالألوان فتدفع بسقط الجماهير حتى آخر طاء ، بكثرت تلك في بوجه ذلك السطو ضد العرب وسد ذلك أبواب من أعمالها .

ولم تلق السينما عند حد الكشف عن زيف المفاهيم التي تعمد جنساً على جنس والتي كان التلويح والعشويون وانشياعهم قد افرقوا بها المستعمرات . بل وصلت السينما إلى حد ديك الكفاح الثوري البناء ، لكسحوب الحديثة بتأريخ الإنسان بهدف تعميق أكثر الجوانب انحرافاً وانحرافاً تزعم في النفس الانسانية .

لقد بدأت السينما في ظل الاشتراكية بالواقع المتحيز الذي يعيشه الناس وبالطولات المكننة للإنسان المعادي . فتوصلت بذلك إلى امتلاك قلوب الجماهير . ومن يومها تعد السينما إحدى الأسلحة الحاسمة التي يملكها الإنسان . والتي يملك بها تحقيق انتصاره .

وسيرجى إيرنشتين الفنان السينمائي الروسي الذي تعرفنا هنا لكتابه « مذكرات مخرج سينمائي » . واحد من أولئك الفنانين الذين نحتت جهودهم الخلاقة في هذا الكيان انحرافاً لتأنيب . فظل السينما في بلدان العالم النامي في حاجة إلى دراسة أعمالهم كجزء من برنامج التنقاص من فوضى الارتباك . وللخيولة دون

(ج) صدر هذا الكتاب من : المؤسسة المصرية العامة للترجمة والترجمة والطباعة والنشر - بوزارة الثقافة والإرشاد القومي - القاهرة سنة ١٩٦٦ ترجمة : أنور المشرك ومراجعة : كامل يوسف

الوقوف في شرك النظريات الفنية الرجعية التي تهدف إلى إشاعة اليأس في نفس الإنسان المعادي وتوجيه كآفحه اليومي وجهة خاطئة . تلك النظريات التي تهدف إلى تهيج التشنجات الذهنية للإنسان في نهر كبير ليصب . لا في أرض الحياة الواقعة التي تنتج الخير والحب . ولكن ليصب على الرمال .

إن الكتاب يستول على قارئه بسبب تلك البساطة والأسلوب الرودني الذي أعده المخرج العظيم وعاء ، لافكاره وبطريقه في الإخراج السينمائي . لك الدارس للكتاب بحسب ما في بلد الجهد لإنقاذ الأسس الغربية إلى أهدي إليها إرشتين والتي كانت أعماله السينمائية أحباراً لها . لهذا فله فخرنا العهد على عدم هذه الأسس . خاصة وأننا أمام شأن مزج كل لحظه من لحظات عمله التي يصوله الفلسفة والتشكيكية والموسيقى مزجاً يحفظنا نفع مشهودين لا حقق من مقدرة وتمكن . أمكن . بهما أن يغير الكارنار من اللون في الفيلم وعن الحركة . والموسيقى والشكل . تغييراً مشعراً وتلقياً .

سيرجى إيرنشتين

كانت الدعوة الملحة إلى تنظيم الفن تحيط به من كل جانب . الدعوة في احتفال الوثائق محل العصر الرئيسي في الفن - الصورة الذهنية وذلك بإحلال الانسانية محل الوحدة العضوية للعمل الفني واستبدال الفن بأداة بناء الحياة وألمها .

لكن الأيام تضي ثلثاً بالهفوس الشاب المتحمس - عضو جبهة اليسار إلى تنظيم الفن - يزداد قرباً من الفن كما يرداد احساساً بتطوره لتقدمه دراسته التالية لذلك المسرح - الفن - إلى إرشتين . به . وذلك بعد اكتشافه لعقيدة في معصرة البنسما لأستين عن الهندسة الرجعية . وطبقية أن تلك الهندسة لاومه لالاسم لزم روح لجسد سواء .

إننا نراه يكتب بعد أن جاب محراب الفن مثقالاً بمشواره البحث في نطاق الوحدة في عالمه الرحيب الواسع .

الكتاب الذي كتبه ، وحسب به أدبي كين . بحسب به اكتشافه في الحداثة . وحسب به العصر الذي تعيش فيه . وحسب به العصر الذي نعيش فيه . وحسب به العصر الذي نعيش فيه .

انطباعات جديدة في سبيل تقدمه

لذا عرفنا أن عالمه « إيرنشتين » في ميدان الانحسار السينمائي قد اتسم بفترة العاطفة وعن الإدراك كان علمياً أن نتأمل تجاربه تلك في إطار مفهوم الوحدة العضوية الذي اخصه له إيرنشتين خطة أعماله .

لذا سمعنا قوله بأنه لا يمكن تحقيق تلك الوحدة في العمل الفني والاحساس به إلا إذا كان قانون بناء العمل ليس مستمداً مع قوانين البناء في الظواهر الطبيعية العضوية . التي تعني أنه لا وجود لفنٍ الخاص خارج تلك العلامة التي تؤدي إلى وجود الملم . ولا وجود للملم إلا في الخاص ومن خلال الخاص الوحدة العضوية والانعزال النفسي

إذا سمعنا ذلك القول . أدركنا أي جهد على المخرج الواقعي أن يبذل . وأي علم يحتاج إلى الأمانة الكاملة به قبل البدء في العمل .

وتسير مع إيرنشتين خلال تلك الرحلة العظيمة التي تتبعها لنا مذكراته نراه يعزل تجاربه ميمتداً بفيلم المدعوة بومكين . ذلك الفيلم التسجيلي الذي تطور به من مجرد تأريخ لأحداث جزئيه إلى دراما حقيقة .

لقد تمكن إيرنشتين من خلال القصة التي بناها لذلك الفيلم من أحداث ذلك التأثير الدرامي حينما أسسها على قوانين التكوين الصارم للملصاة في شكلها التقليدي الكون من خمسة فصول .

أخذ الأحداث كحقيقت غير متوقعة ثم قسمها إلى خمسة فصول مؤسسية ثم رتب الحقائق نفسها ليتكون منها كلاً متتابعاً يطابق في قارب متخلّفات الفلسفة الكلاسيكية حيث يتّضح الفصل الثالث عن الفصل الثاني والخامس عن الأول .. وهكذا ..

وكان الفرج الكبير يبراهي قانون الوحدة العضوية في العمل كله .. وقد عبر عن هذه الوحدة بما يعرف في الجسيمات بالقطاع الذهني ، الذي يطبق في القانون التشكيلية بصوره واسعة

وذلك هو سر الجودة في فيلم المذرة بولمكين ..

والوظيفة الرئيسية في الفيلم .. نقطة الصفر التي يتوقف عندها الدليل تقع بين نهاية الجزء الثاني وبداية الجزء الثالث .. أي بنسبة ٣ : ٢

ولم يراع إيرنشتين مبدأ « القطاع الذهني » بالنسبة لنقطه الصفر فحسب وإنما بالنسبة لنقطه الأوج كذلك .. إذ تنكس النسبة لمسبح ٢ : ٢ عند النقطة التي لفصل الأجزاء الثلاثة الأولى عن الجزءين الآخرين .. أي عند نهاية الجزء الثالث

وهذا يمكن إدراكه الأعمال النمسي في الفيلم من طريق اتصال قوة متعرجة .. ومن طريق تغيرات مستمرة من ما يحسبه الكيف .. لنسب الحادثة الواحدة قد تسمح في عمل في أشكال مختلفة على شكل حبر جاف أو شكل ..

وينسب الاهتمام على رسائل الارتقاء بالمعادلة إلى هذه الأعمال ولعل أدروع مشهد في فيلم « المذرة بولمكين » يحقق ذلك الانفعال هو مشهد سلاما أوديسا .. ذلك المشهد الذي يبرز لنا إحدى العمليات المثالية على القدرة الفائقة لإيرنشتين في خلقه الأعمال الموضوعي لدى المشاهدين .. وذلك كما سلفه منهج علمي بامسرا أقوى من مجرد عرضة حسية ، بقلة كل الشائنة ..

إنه يحقق الشروط الرئيسة للعمل الاتصالي وذلك من حيث الفيضات المثالية في عناصر العمل .. لأن طين سحابة واحدة .. ولكن من طريق الحدث كله ..

فكيف رتبت الحوادث وقدمت في مشهد سلاما أوديسا ؟ كيف تم استخدام إحدى وسائل البناء والتكوين .. وهي الحركة .. للتعبير من الصلة العاطفية ؟

كانت كل خطوة في ذلك المشهد فقرة من بعد إلى آخر ومن خاصية إلى أخرى .. حتى يحدث التغيير تأثيره في النهاية .. لا في محاولة واحدة مفردة .. عربة الطفل .. ولكن في المنهج كله ..

كان اندفاع الجواهر في دوسي .. بمعه العلم الإنعاش لمجود وجه واحد من وجود الحركة .. التامس يجرؤ .. يتحجرون على السلام .. يسبح الطريق لوجه آخر من وجوه الحركة « عربة الطفل المدحرجة على السلام » التسنزل يسبح مكانه للصعود .. طلقات كثيرة من بنادق كثيرة لتسبح الكائن لطلقة واحدة من مدافع واحد من مدافع السفينة العريفة ..

إن العمل .. كما يراه إيرنشتين .. بقدر ذاتها وأبعد إلى خاصية جديدة عنه كل نقطة فاصلة .. أنه يؤكد بأن مجال العنصر الجديدة التي تحدث إليها الفقرة بعد أكبر مجال ممكن في المرات التي تكون فيها الفقرة إلى العكس ..

إنه يخلق في أعماله الفنية فهم لدلول الصراع الذي يتخلل العلاقات الاجتماعية والأحداث والاشياء .. ذلك الصراع الذي يعكس نبض الحياة ذاتها ..

وأراه بعد أن يبرز المخازن عن ذلك الصراع يعود فيسقطها حينما يقول :

إنه سمحرج إلى التطور لا كإفراد .. بلين .. تابعين لموازين التطور في الطبيعة فحسب .. ولكن كجزء من وحدات جماعية .. حصة سرور وأمية في تطوره .. لأنها تعرف أن مثل هذه الفترات في صفات الحياة الاجتماعية

وحينما ينتقل إلى وجه آخر من وجوه الوحدة العضوية في فيلم « المذرة بولمكين » يطلق عليه « الصبر الكويبي في لاهم عناصر الموضوع .. الذي يحقق في انقراض الثورة .. حينما يبرز ذلك الانقراض كوحدة من سلسلة فترات يتقدم بواسطتها التطور الاجتماعي بلا انقطاع .. فالعمل الفني بناء عاطفي ارتبطت فيه المصطلح بالحيز الدقيق الدقة إلى تناوب تشكيلها ..

دعنا في المصطلح التاريخية هي نقطة الأوج للاتصال النمسي عندما ينشر المرء بأنه جزء من العملية .. بأنه جزء من الإعلان لشعبي للحرب في سبيل مستقبل مشرق ..

عكدا يكون الإعلان النفسي في الحياة .. وهكذا يكون انعكاسه في الأعمال الفنية الاتصالية ..

وذلك حينما يعكس بناء الكويبي الناتج من الأعمال النمسي في الموضوع ذلك العامل الإنساني الواحد الذي يسيطر على المعاجز العضوية .. اجتماعية كانت أو غير ذلك .. المشتركة في صنع ..

حيث لا يملك الانسداد في وضع هذا القانون .. الذي يكون انعكاسه الوحي عندنا .. والذي يشمل مجال تطبيقه كل وجودات إلا أن بسلاما « المذرة » التامس إلى أعلى طبقة ممكنة إلا وهو ..

« ينظر أيرنشتين سؤالاً :

« .. من عملياً إلى هذه المادلات للتكوين ؟

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

« .. لنكون الصورة الذهنية فيروفسكي ..

فتلك المجالات تتبادل الاتصال والاتحاد بواسطة منهج النوليف
برغم ما ينشأها من تضاد في الوسائل التي يستخدمها كل منها .

من عز. حششت الخبوا ١٠ ومن وزاها اسماء التي تحته
حشوة حشوة. وان كانت ترى مخرجها على انها الحشوة القوية
حشوة في مخرج حشوة ما. فادبا اية الحشوة الرقابة التي
لا تكاد تترك في الحشوة الاخضر الرقابة.

لا يرتفعه لا يستحيل زهره حشائش يوردها خلال القارب
ولا يستحيل الحشيش سجا، يورده خلال الماء .. لكن اللون
البرتقالي يورده خلال البرتقالي المنسوب بالحصى يبلغ الكمال في
الاحمر .. وتولد الزهرة اللاوردية من الاخضر المنسوب بالورقة
.. فتولد عن الاخضر الصرغ مع لمعة من الزرقة فيه

وهي تنص لسيما ما بالخاصة الى سلسلة من الاتفاقيات والاتفاقات الثلاث والاربعين و زهور التفاهات تنعم بعضها في بعض كونه كونه عامه .. فمعهما في ذلك الاول الصفه في الظهور .. وهذا بالصفه هو الذي كان يحدث في الايام السابقه عندما كانت الظروف الفارسيه تستخدم كطائر نزل عليه الوحده (في المشاهد التخليقيه) وكذلك (الاسواق) النقيه للتصور الرمزي في الفلاديمير (واح كان يصرى بوجه من سط شال امرأة او حدود انسان شعرة .. والسبب التفرقة فوهله .. او عندما كان تلجا في المشاهد الحزنيه) الى زياده البريقه في حبه حبه حسابا صحيحا في الانتقال من لفظة الى

وبعدت نفسي التي، عندما تكف حركة اللون عن أن تصبح مجرد تعاقب للألوان وعندما تكتسب مغزى خيالياً وتلكد على أعاليها مهمة التعبير عن الظلال العاطفية. عند ذلك يصبح تدرج اللون ... الذي يدخل قوانين تطوره الظل المرتئي للظواهر ... جزءاً من صورة دقيقة - طين الأصل - في مجاله الخاص - من ... الموسى الذي ملأ الحوادث ألواناً عاتية.

عبد الله
الاحمر كو
جاءت صبيحة المساء
جمود العقل في البداية ٥٥

بهرزه اللون الأزرق ببراعة .. تنفوده العجايا والروح عندما يأتي
هذا اللون الأسود القوي بالأحمر ..

أما الموضوع الذي تثيره بالانعام، فله وجه لئلا يبرهنه عن
بهره اللغوي، وبما أنه الخاصة .. يستطيع أن يكتشف عن
أصله، تتجلى فيها الخاص بها داخل الكون، وبما
وتنظر طريق العمل هذه وممرات .. الأمر الذي كان التوسيع
ومعها، فما لعل هي التي تتجلى على صورة كاملة للتوسيع
بالصفة ما كان اختياراً أو الإعادة، يعبر عن التعبير عن

فلا يمكن لنا والجمال على هذه الدرجة من الفيني .. وقد استندنا كل هذا الحق .. أن نعزى لكل آثار التجارب التي خاضها القزح العظيم ومذكراته التي جمعها كتابه (مذكرات خريج سجناء) بقلمه (..)

لكي المجال لا يفتقر عن كلمة شكر لهذه الاجهزة التي ساهمت
بالتوجه التثاقفي في ميدان السينما .. تلك الاجهزة التي بدعم
سلسلة الترابز الخاصة بهذا الفن .. والتي تقوم بجمع
الحزباء العلماء والفكر وعما في حلال معهم السينمائيين مالم
يخرج جيل جديد من السينمائيين يجمع بين الصفات الطرية
والفكرية التكنكية كمثل لقضاء على ما هو واضح من الدعايل
في هذا الشأن ..

أما الاستاذين أنور القسرى وإبراهيم يوسف فلهما تقديرهما لهذا
الجهد الطيب الذي يسر لنا التناقل إلى أدق أفكار الفنان العظيم
خلال أسبوع التصديق واكتشاف دلالته .

محمد حاد

المكتبة العربية

A B C

ارفينج ريبنر الأغراض في المأساة الشكسبيرية

Patterns in Shakespearian Tragedy

by IRVING RIBNER

1962

إن كينيسا ألابايدو، ولقد أُلحِق شَكسبير هذه التفسيرات
لمبريقه فطرياً وظهور بها ، والوجه في مأساه إلى التعبير
عن "أرائك الطامسة" في الحياة الإنسانية ، وذلك في أشكال
درامية يعتبر كل منها الممثل المطلق لأحد هذه الآراء ، ولا
يعني هذا أن شكسبير كان يبدأ كل مسرحية من مسرحياته بفكرة
مجردة ، بل كان يبدأها في غالب الأمر ، بموقف درامي تتجسم
فيه هذه الفكرة ، وهو يمثل هذا الموقف تحليلياً دقيقاً كي يوضح
فكرته هذه ، وهو يربط بين هذا الموقف ومواقف أخرى تلي
بعضها . جديد على هذه الفكرة ، وفي هذه الأثناء ، تتكون شخصيات ،
يؤدي كل منها دوراً معيناً يساعد على عرض الفكرة .

وبالرغم من أن الكاتب لا ينسب الواقعية من مسرحيات
شكسبير ، إلا أنه يعتقد أن هذه الواقعية تترن بالرمزية .
هاتين ، في نظره ، لا بد وأن يشتمل على بعد رمزي . وإذا كان
الانتقاد قد أهملوا هذا البعد ، أو لم ينتبهوا إليه ، فالسبب في
ذلك يرجع إلى الواقعية التي يغلبها شكسبير على شخصيات
مسرحياته ، فتبدو مقنعة إلى الحد الذي يجعل الكثيرين لا
يقلون الجدل حول واقعية شكسبير . وإن دل ذلك على شيء ،
فهو أن الواقعية والرمزية قد يجتمعان في العمل الواحد ، وأنه
لا تعارض هناك بين ما يتطلبه كل منهما .

ولكي يثبت المؤلف وجهة نظره هذه ، وهي أن رمزية شكسبير
أعقق وأهم من واقعيته ، نجده يبحث في التقاليد المسرحية التي
أثرت على شكسبير في مطلع حياته . لقد عمل شكسبير في
المسرح الإليزابيثي ، تعلم منه ، وتأثر بتقاليدته . وهذا المسرح

يعني هذا الكتاب ، الذي يبحث في طرق شكسبير ككاتب
للمأساة ، فهدوا جديداً على أعمال هذا الكاتب العظيم الذي
ما زالت مسرحياته تجلب نقاد الذين يكتفون فيها أماناً
جديدة لم يظن إليها من جاءوا قبلهم ، كما بين الدراسات
التي ظهرت في الأعوام الثلاثين الأخيرة . ولقد قمت ، لاجل
لغزائها يعني هذه الدراسات ومن أهمها كتابا « كارولين
سيرجن » ، و « دولفجانج كليمن » عن المصورات الشعرية في
مسرحيات شكسبير ، (ولقد قلنا نقداً وافياً على صفحات
هذه المجلة) .

والكتاب الذي بين أيدينا كمثل تلك السلسلة من الدراسات
التي تهتم عن شكسبير ، إلا أنه يتم اهتماماً خاصاً بالمصور
الشعرية في هذه المسرحيات ، وبما ترمز إليه ، موقناً - وهو
على حق - أنه لا سبيل إلى فهم ما يريد شكسبير أن يعبر عنه
إلا عن طريق الأنماط المختلفة من الصور الشعرية .

بدا المؤلف كتابه بدراسة قصيرة عن التقاليد المسرحية التي
تأثر بها شكسبير في مطلع حياته ، وخاصة تلك التقاليد التي
ورثها العصر الإليزابيثي من المصور الوسطى ، والتي ارتبطت في
الأصل بالدين ، وبعد ذلك يتحدث المؤلف عن رأيه في المأساة
فيقول : « تبحث المأساة في ملائكة لسان بقوى الشر الكاسية
في العالم ، وتعاول ، مثلاً في ذلك مثل الدين ، أو بعد
أجرة للمشاكل التي تواجه الإنسان » .

ويخبرنا المؤلف أن تطور شكسبير ككاتب للمأساة ، هو
تطور في نظره الأخلاقية ، فالتقاليد الدرامية التي ورثها ، هي

يختلف عن مسرح القرن التاسع عشر - الطبيعي ، الذي أثر على الدراما الحديثة . فلفظ كان المسرح الإيزابيثي يقدم رواة مسرحيات ذات مغزى أخلاقي أو ديني . وساعده في ذلك ما ورثه من مسرح العصور الوسطى من رزية . فيقبل للمساحة رغم أنه فرد معين ، واع ، قادر على التمييز والاختيار بين الخير والشر ، فهو يرمز في الوقت نفسه للبشرية كلها .

وما المشكلة التي تواجهه ، إلا مشكلة عامة تواجه البشرية بأكملها . وشكسبير لم يكن يجه الفرد بقدر ما كانت تهمته الإنسانية . وهو وإن كان يقدم لنا فردا معيناً لا يفالجنا الشك في واقعته ، إلا أن ذلك الفرد ما هو إلا سبيله إلى معالجة مشاكل الإنسان عامة . ونحن إذا تأملنا في اسم المسرح الذي كان يعمل فيه شكسبير ويكتب له ، وفي تلك الرموز التي كانت تعيد بصيغة المسرح ، وهي رموز الأبراج الفلكية ، لم نجد المسرح الذي كان يرمز ، بما فيه من نجوم ، للسما ، ولتذكرنا أن مختلف الشخصيات التي مرت فوق خشبة هذا المسرح كانت تعرض لنا جانباً من جوانب انفس البشرية لايقا بصورة هذا الرأي .

وهنا يشير المؤلف إلى واجب شكسبير ككاتب أداء عمله . فلفظ كان هذا العصر عصر صراع فكري ، مضارب فيه بيارات الشك واليقين . وكان على شكسبير ككاتب واع أن يصاد من القيم ما يلائم اتجاهه الفكري . والناس للمساءة الشكسبيرية لا يجد فيها فكرة معينة لفصيح ، بل يراها عموماً حول آراء متباينة ، من وجهة نظر أخلاقية ، وفي إطار دراسي ويقول الكاتب : « فإذا كان المؤلف المسرحي طليبا ، لابد وأن يشعر بفتح من تأكيد لنظم الأخلاقية » . وأولاً الذي لا شكسبير أن يختاره ويبرهنه في مسرحياته ، هو الرأي القائل بأن العالم يفسح لنظام أخلاقي .

وقد يفالج المسرح الشك في أول الأمر ، في هذه القيم ، حين يرى البطل يمر بتجربة قاسية القيمة . ولكنه لا يلبث أن يعود إليه إيمانه ، حين يرى كيف تتغير هذه القيم في نهاية الأمر ، وكيف أن حياة الإنسان تسير وفق نظام ثابت ، وفيه نهدى من يتشبث بها ، وهكذا كانت المسألة عند شكسبير طريقاً للمعرفة ، وسبيلاً إلى الإيمان .

ويقدّر المؤلف بين التجربة الدينية والتجربة الدرامية . فيأثرهم من أهما يختلفان في الأسلوب ، إلا أنهما يشيران إلى غاية واحدة . وعلى ذلك فالمسألة عنده يجب أن يكون لها هدف ، ولا أصبحت مجرد سرد لحداث ما ، كما لفعل الصنف النومي ، ويجب أن يقدم في ثلابة التجربة الإنسانية التي تعرضها مطا له مغزى أخلاقي . بعيد للشاهد إيمانه بالظالم الذي يعرض فيه ، وبالضامة الإلهية المسيطرة عليه . ويستعرض الكاتب تاريخ المسألة ليبين كيف أرتبطت في شتاتنا بالطقوس الدينية .

ليس تصوير شكسبير للحياة الآن ، تصويراً واقعياً ، إذ أن طاب من ماسبه يقدم لنا تمثلاً يعكس صورة إحدى الرؤى التي كانت تسيطر عليه . والتي تتلوه فيها آراؤه ، أو فلسفته من الحياة . ومن الثابت أن يحاول أحد تلميحي أية مسألة لشكسبير . إذ أن ما يقدمه هذا الكاتب للمسرحي أعني من أن يفسح في أسطر ، أنه كاتب في كل عناصر المسألة من استغاضي وحدث ، وشره لا يمكن لفعله عنها .

ويبدأ المؤلف بعد ذلك ، في استعراض هذه الآس ميبتا الأماط التي تتكرر فيها . ويعتقد المؤلف أن هناك أنماطاً ثلاثة ليبت في علاقة الإنسان بقوى الشر . وهذه الأنماط التي نجدها في الآس الأولى التي عالجهها شكسبير في مطلع حياته ، هي نفس الأنماط التي يعود لعالجتها في ماسبه التالية ، بعد أن نلجج كاتسان ، وكاتب ، وبعد أن تطور استعماله للرموز التي تساعده في التعبير عن عمق فهمه ونظرته للحياة .

وتدل هذه الأنماط على أن شكسبير لم يسع إلى تصوير الحياة تصويراً واقعياً . فما الواقع بالنسبة له إلا الأضمار الذي يعرض لنا خلاله نظراته في الحياة . ولين هذه الأنماط ، إلى جانب ذلك ، أنه لم يكتف بعبارة الإشكال الدرامية الموروثة ، بل طورها ، فلم يكن ينظر إلى الفن المسرحي على أنه مجرد سرد ، مثير ومسل ، يجتذب النظارة إلى المسرح ، بل وسيلة لمسبر افوار انفس البشرية ، أداء التجربة الإنسانية .

ويستعرض المؤلف الآس الثلاث التي كتبها شكسبير في مرحلة متقدمة لكي يشير إلى ما فيها من أنماط ، ففي مسرحية « ريتشارد الثالث » نرى النمط الأول ، وهو أدنلاع الرجل الشرير إلى القعة ثم سقوطه . وفي « تيوس اندونيوكوس » ، سقوط الرجل الفاضل من طريق الخداع . وفي « روميو وجولييت » نرى النمط الثاني وهو نلجج الإنسان خلال صراعه مع قوى الشر .

وفي العصور التالية ، يعود المؤلف إلى بحث نفس هذه الأنماط الثلاث على الآس التي كتبها شكسبير في المرحلة المتأخرة من حياته « مثل « هاملت » و « هيل » و « الملك لير » . وفي « الملك لير » نرى أنماطاً التي لا شكسبير يقدم فيها نفس الأنماط التي كان قد عالجه في الآس الأولى .

وفي مسرحية « هاملت » يعود شكسبير إلى النمط الذي كان قد فسحه في « روميو وجولييت » ، وهو نمو الإنسان ونفسه أثناء صراعه مع الشر . فيمثل هذه المسألة بعد نفسه أمام شر عليه أن يدفعه ، ويفشل في محاولاته للتكثرة . ولا يرجع فشله إلى مرض نفسي ، بل إلى كونه رزوا للإنسان المادي . وهو إذ يمر في التجربة التي تصهره ، يتعلم منها ، ويكتسب معها في فهمه للقوى المسيطرة على العالم ، وهنا يصبح النمط للعدالة الإلهية ، وينتج في القيام بدوره رغم فسحه الشر ، ورموت . غير أنه يموت بعد الشر . والمؤلف إذ يصل إلى هذه النتيجة يبحث في رزية المسرحية ، مؤمناً بأن المكان الذي تدور فيه أحداثها ليس بلداً معيناً من بلاد الشمال ، بل هو مكان يرمز للعالم .

ولذا درستنا مسرحية « الملك لير » من وجهة النظر هذه ، نجد أنها تدور حول التجربة القاسية التي تطهر الإنسان بمافيها من طاب ، فتعلم الحكمة ، وتخلصه من تقاضيه . فنحن نرى لير في أول المسرحية أنساناً جالاً متكبراً ، ذكياً راسخاً ، وأخاه حبه لنفسه من أن يرى حقيقة من حوله . فلا يستطيع أن يفرق بين الحب والنفاق ، فيجرم أبنته « كورديليا » التي تكن له أصداق الجنب من أبنته ، ويقسم ملكته بين ابنتين ما كانتا استأثران بالسلطة حتى تغطضا منه ، فهيم على وجهه بسلا

التي يمثل الحب الأسمى بما فيه من أثار للذات ، ولغة وغراف ، هي مشكلة الإخيار . كان عليه أن يختار بين ياچو ، وديمونه . ولما لم تكن لديه الحكمة الكافية فقد سقط أمام اغراء ياچو وتره . وهو الذي يضع له ، يتصور قلباً ، ليصقل حكاية التبدل التي لا يفتش بها إنسان حكيم . وما تصدبه لهذه الحكاية (التي حيرت الكثير من النقاد) إلا رمز لما آل إليه عقل ، الذي أترك عقله حينما صلق ياچو ، فالتقلب الغيم عنده ، وتفرق إلى العالم من خصلل عتي ياچو ، فرأى في ديمونه - رمز الحب والإحلاص - عاهرة ، فجث جنوناً وخنقها ، وهو يعتقد حين يقوم بجريمته هذه أنه يخلص عدالة السماء ، غير أنه في الحقيقة يندفع رغبة شيطانية آتية .

قد لا يقلل الكثيرون من دراسي شمسبير هذه النظرية ، غير أن المؤلف ، وهو أساتذ الأدب الإنجليزي بجامعة يولين ، صاخر بعض تحليله وقوة حجة وإصالة رأيه .

الدكتور شفيق مجبل

J. M. SYNGE

1871 — 1909

By

DAVID H. GREENE

AND

EDWARD M. STEPHENS

THE MACMILLAN COMPANY

دايفيد هـ. جرين . إدوارد م. ستيفنز

ج . م . سيلينج



... ده يعرف حياء جون ماينيجون سينج الذي مات ولا يكمل الحلقة الرابعة من عمره ، كما يعرف لاساحه الادبي والمسرعي التي الرب كلساوده الفنية . والكتاب وان كان يعمل اسمي اثنين من المؤلفين ، الا انه في الواقع مكتوب بقلم احدهما ، بينما اقتص دور الثاني على توفير الاسانيد والتوثيق المادية والاولة البعية الرتيبة بحسب سينج وعلافاة الشخصية وكتاباتة . ويوضح دافيد هـ . جرين - وهو مؤلف الكتاب - هذا الامر في مقدمته ليقول انه كان يتوى ان يشترك مع إدوارد م . سينج . وهو ابن سبعة سينج . في وضع الكتاب ، لولا ان الحية عاجلة ، فالقترح ارملة ان يسليد دافيد جرين بكل ما خلفه زوجها من كتابات وما كان يحوزنه من وثائق على شريطة ان يوضع اسمه على الكتاب . ويقول المؤلف ان الكتاب بهذا الوضع يسير كله من تأليفه ، ويصف ان سينج ما كان يوافق على كثير مما فيه لو انه قد بقي على قيد الحياة .

وقد ادرتبت تشاة جون الصغير الطابع الديني الذي طبعته - امه - والذي خصص له طويلا فلم يتخلص منه الا في الثامنة عشر من عمره عندما كان في الجامعة . وعلى الرغم من انه ورت نية ليفة وعانى افراسا كثيرة قضت عليه وهو في شرخ الشباب ، الا انه كان طوال حياته صلب المود ، قادرا على ان يقطع بدرجته كل يوم امبيلا متتابعة . وفي العشرة من عمره ارسل الى المدرسة ، ولكن الأسرة - تقسروا لتعدد

ماوى ، ويغد عقله ، غير انه ينرد ، رغم جوده ، حقيقته منه ، وحديه الآخرين . وتنهى هذه التجربة المروية ، التي تنصارع فيها الخير والشر ، بقاء بين الاب وابنته « كوردليا » يمثل فيه ادراك « لير » للحقيقة ، ومعالجته للخير الذي ينصر على قوى الشر .

واذا كان الشر في مسرحية « هاملت » ساليا ، فهو في مسرحية « عطيل » موجبا ، وهو يمثل في شخصية « ياچو » ، الذي يابى الا ان يقضي على سادة عطيل ، لا لسبب الا لان من طبيعة الشر الرغبة في القضاء على الخير . وهذه هي الاجابة على سؤال عطيل الذي يتردد في المسرحية : « لماذا اوجع بروحي وحسدى هكذا في شباهة آ ، وعطيل لا يسائل في نوابيا ياچو ، وفي الدافع له على الاتباع بالآخرين ، الا في بها المسرحية . وهكذا فانه يعلم الكثير عن الشر بصرته منه ، ولم يتسكب الحكمة الا بعد هذا الصراع الذي كلله حياته . وهذه هي رسالة الحياة .

والشكلة الى نوابج « عطيل » في مجرته مع قوى الشر التي يرمز لها « ياچو » ، وقوى الخير التي يرمز لها « ديمونه »

... من حول ملحقو . سبح احد العدا ... عليها المسرح الايرلندي الحديث . بالإضافة إلى مساهمته التاريخية مع وليم بيسر بيش ولدي جرجورى في إنشاء وإدارة مسرح « الأبي » وإرساله على فوائد فنية واسعة ، وصاحبه من عجميات المتفرجين المصحين في مجال الفكر القومي . فقد آمن بالثروات الحضارية لأيرلندا ونهض بالثقافة الأيرلندية بعد أن كانت لغة ممزولة في ركن مهجور من العالم ، وجعل منها وسيطا أدبيا قادرا على نقل التعبير الأدبي المتناقص . لقد هوى سطرًا كسرًا من جابه على أرباط ماسر وغرمانتر يعلاني أيرلندا ، وصيادها ، وعلى الإخص أولئك الذين يفتشون جزر أران القروية حيث الحياة أكثر اسمساكا بالظفر والأرقا في البساطة .

ومن خلال هذه العلاقة الوثيقة ، استطاع سينج أن يتخذ من حياة هؤلاء الناس وأعمالهم ومستوف صراخهم مع الطبيعة العالسة وفكاههم الصادقة خاماة رائعة لتشكل أدب قومي في بلاصه . انساني في تنوفاة .

لقد استمع بوعي الى القصص الشعبية الضبط والى اللغة الأيرلندية السريه الخه . فصور روح ايرلندا الخفة وهي سطل بله اهل . ويكلو . المتشرين في أودينهم . او بلغة المشردين من اهل كسرى . الذين يحبون الضلال . وعلى افواههم افقيت عذبة .

وفي خريف عام ١٩٦٦ فشل راجعا الى باريس حيث نزل بمقتضى القوانين التي كان يصمم خلالها مع المفكرين اليساريين الكاثوليكين الفرنسيين على بلادهم رجال الأدب والفن على اختلاف ميولهم - وفي هذا الجو الغريب الضيق كان له يوما لحظة - كما أنها - يقادد موليير ورأسين على مسرح الاوديون حتى تقوده فنداء الى كيسيه مورتدام او من متحف اللوفر - ثم يخرج مبهورا ليجلس ساعات في إحدى صالات اللوفر حيث يقف في وجدانه يجلس الى الواسيلي كان - لا يقفنا الزخرفه بين الحين والحين - والتي بوليم بلار يتسنى وعدد من مواظبه أعضاء الحركة القومية - وانفسي في الشباط الثوري الذي كانت تزعمه مواظته الفاتنة موزج - وهناك شهد عددا من الاحتجاجات التي كانت تنفذ ناقض مستعمل اربنتا - ولكنه بمعنى السوفت احسن يتناغم مع اساليب الكلاف العتيقة التي تعد لها هذه العطايا الثورية - لانسحب منها ايمانا عنه باكالية خدمة القبية القومية من غير طريق العنف بل بأسلوب الفن الذي كان أو ذاك ما زال مهووسا

أفانته عن الدراسة بعمل أعمال صحته . عملت على توفير دراسة خاصة به بالزور إلى أن التحق بكلية « ريتي » في دين . وكان طوال أيام صباه يجوب الوديان والغابات والمنطق التي كانت لا تزال تحمل آثار إرثها القديمة ، ويسمع من الفلاحين إلى أفاصيصهم وتكبيرهم عن المأونة والأعمال الفالين ، ويسرق المسح تشبهاها إلى نصف من اللغة والأغاني العاليه التي كانت توشك أن تفرق . وقد وجدنا شقيقه بالطبيعة إلى انضمام إلى ناد للعلمين بدرسي التاريخ الطبيعي في دبلن ، وهناك التقى لأول مره بكتب داروين حيث أزعجه اهتمامه بالشكك في تعاليم الدين ، ولكنه عاد للاعجاب بأهمهم بعد محاولته فاشلة للإستزادة من الكتب الدينية ، وكان ذلك آخرهم بالكلية .

وإلى خلال عامين قام بزيارات أربع لجزر آرمان استطاع في انتهائها أن يصعب مادة تمثيلياته ، في ظل الوادي ، و ، زفاف صانع الأواني ، و « راجيو البحر » و « والعودة العاصم الغربي » ، أما التمثيليتين الباقيتين وهما « نبع القديسين » و « يردوده ذات الإحزان » ، فقد استهت في الأولى إلى أسطورة دومانيسية فرنسية وفي الثانية إلى قصة من التراث الشعبي الإيرلندي ، وإن كان قد صنفهما معاً بعقبة فومية والصحة استخلصها من مشاهدته اللعبة في الجزر والمقاطعات الإيرلندية .

وفي ذلك الوقت دارت بين سينج وبيتس وليدي جريجوري مناقشات حول إمكانيات تأسيس مسرح قومي لإيرلندا ، بيد أن أهداف المسرح الفنية لم تكن بعد واضحة في ذهن أي منهم ، إذ اختلفت المصاحبات السياسية الثورية بالانكار القومية الثقافية ، واخرج الاتجاه الواحد بمضاي الخيال والجمال البيت ، ولكن الظاهرة الواضحة أن نواة للمسرح الجديد والفكر الجينية قد لقيت هجوماً سافراً من قبل الأساطير الدينية المزمعة والجماعات السياسية المتطرفة على حد سواء ، أما سينج فقد استمر في دواسته للقرات القائل بشقيه الأدبي والفنوي ، ولكنه لم يكن يعرف إلى أين يقوده لئلا هذا ، فلم يتعد انتاجه في ذلك الحين بعض المصاحبات التي كان يكتبها عن جزر آرمان ، ويشر عنها القليل في صحف لم تكن ظاهرة الصيت .

وفي مستهل القرن بدأ المسرح الأدبي الإيرلندي سائر نشاطه بعرض تمثيليات بيتس وليدي جريجوري وويليام غيرهم ، ويتر بيتس على فرة من التمثيل الهواة تمثل أهم أعماله الفنية الأخيرة ، « فاي » ، فهدل إلى هذه الصيغة التي لم تكن لها مواصفات المسرح المعترف في أوروبا بتعميد المسرحيات الجديدة ذات الطابع الإيرلندي القومي الأصيل ، وليطقت القصور على نشاطها عظيمًا في بحث المأخوذ الإيرلندي على خشبة المسرح .

وحين بلغ سينج الثلاثين من عمره كان يؤرخه شمسور معض بالقتل ، فبعد خمس سنوات من الدراسة المتواصلة والجهد الضووب ، وفي التشارون كتابه - جزر آرمان - ، كما لم يتعد انتاجه نشر ست مقالات ، اثنتين منها كانتا عرضا لكتائين ..

وفي صيف عام ١٩٠٢ كتب تمثيليتي « في ظل الوادي » و « راجيو البحر » والسودة الأولى تمثيلية - زفاف صانع الأواني ، وكان يؤرخها في حفرة بيتس وماسيفيد وتسنرون وليدي جريجوري ومود جين وغيرهم ، فيحوز إعجابهم ، وفي عام ١٩٠٣ أتم « نبع القديسين » ولكنه عجز عن نشره في أعماله الطبع إلا « راجيو البحر » التي نشرها له بيتس في مجلته « سامهين » .

وبدأت جملة الأخوين ، فاي ، في الإعتماد تمثيل - في ظل الوادي - ، وفي شخصية البلية الأولى لانهاضها على المسرح ، هوجمت من قبل الصحافة على أساس قومي وديني متطرف ، ولعدم التمثيلية على قصة حقيقية استمع سينج من - مودلين العجوز - في جزيرة « إيتشمان » ، أشخاصا رجل طامن في السن وزوجته الشابة التي نمل حياتها الزوجية

الأسنة ، فطعم علاقة مع عشيق لها - ويلكر العجوز في حيلة يشيد بها زوجته متخلسة بغياتها ، فيضي الموت ويرقه على أرائه بلا حراك ، ويستطيع بهذه الطريقة أن يستمع إلى حديث الضمير ، ويبقى في اللحظة المناسبة فيقبل الأنين معاً . وقد صاغ سينج تمثيليه على أساس عدم البعد البحث بصفتها الدفعية من فيها من منظر المفاخرة الآلمة والقتل الوحشي . وقد حاله اعتقاد الناس الذين يجزعون لفكرة اتصال الزوجة عن زوجها ، لم يقلقون أن ينقض الزوج على زوجته ليذبحها ذبح الشيك . لقد أحس أن فكرة الصواب والخلاف قد ضاعت في عضم المواقف الفكرية والتقاليد للورونة والتعصب الديني ، وأصر في تمثيليته على أن يمسحور الزعرة الإنسانية الأصلية الراغبة في الحياة والتحرر من قيود علاقة زوجية بليغة ، فاستحدث شخصية رجل متروك جواب يبيت على البيت في الوقت المناسب ويرحل بالزوجة بعيداً من هذا الجو الخافق المل فلان لها :

« إن كلال الموت وامت في صحتي يسيدة البيت .. فعين يضي بك الوقت وأنت تستعين برودة الجو . أو حسر يهيك عليك المصالح وكظر التمهير ، وحين تشرق الشمس أيضا ، لم تهب رياح الصوب من فوق الأودية ، فلن تكوني عند ذاك فهدد خندق ربك على نفس النحوى الذي كنت تلزمين فيه هذا المكان ، وتنجلين من نفسك امرأة مسنة حين تصفين بأطرافك كل يوم يمر بك تاركا إياك من خلفه .. إنك لن تستحي فطع إلى ترمي ، ولكنت سوف تسمتين أيضا إلى ظهور البنتين وهي يسامح من فوق البحيرات السود ، وسوف تصلي كلال إلى الدجاج والقطرات في الأيام الدافئة ، إنك لن تمشي إليها كالمسحوروات امرأة عرجونا .. ولكن اسماعك سوف تنفخ منها أنفثات وآلمة .. عندما تنهض الشمس من ولادها ، حيث كى تكون هناك بالقرب من الذيك شخص مجوز تنسرح أعفاده مثل غروف مضي » .

وكان سينج يرى في شخصية هذا العجوز مثالا دقيقا لذلك الشعور بالإحباط واليأس الساهي إلى الانغلاق من لغة التقاليد الثابتة في أروسة الحياة الإيرلندية ، ولهذا فقد هوجمت التمثيلية من قبل الأوساط الدينية لتعرضها للأوم نظم الزواج في إطار العقيدة الكاثوليكية ، ومن الطغلات السياسية المتطرفة باعتبار أنها إهانة موجهة لكلمة الإيرلندية .

كذلك لقيت تمثيلية - راجيو البحر - عند أذانها استقبالا فائرا ، ولم تقل من الصحافة إعصاما يذكر ، بل وصفت في بعض القالات بالخالعة . والتمثيلية تقوم على أساسها على نوع الحياة المسوية التي يعيشها سكان الجزر الغربية في صراهم المزيم مع البحر . وقد جمع سينج مادتها من مشاهدات عدة اختلطت فيها مقامه الكلاص من أجل الرزق ، بعواث الفرق الآلمية التي كانت تهرز الجزيرة هذا حين يظف البحر الفاضب جنة شوهتها الأسماك فيخلق الجميع على التعرف على صاحبها فيصعب - كذلك شكلت مادة التمثيلية من نغالب الجنائز ومظاهر الحزن وأصوات النحيب المصاحبة . لقد كان سينج يشعر أيا

مستمرة حتى وفاته . كما أنها انتمست في تصويره كمنظر الحب في تمثيلياته الآخرين « العوبة العالم الغربي » و « درودة ذات الإحزان » . غير أن مولي كانت دون مستوى الفكر والاهتمام الفنية ، الأمر الذي كان سببا في كل المنازعات التي نشأت بينهما .

وفي يناير ١٩٠٧ بدأت برودات « العوبة العالم الغربي » لم مثلت بعد ذلك بوقت قليل بعد إجراء التعديلات كثيرة من النص الأصلي تضمنت عبارات كان يقضي من استغرابها للجمهور الوطني التحصن ، ومع ذلك فإن كاد الستار يسدل بعد الفصل الثالث حتى شج المسرح كله بالهياج وحدث شغب عظيم وتشكلت مظاهرات معادية لمسيح ويشتي وصرح « الإبي » كله .

وفي خريفه نفس العام أحس سينج بالآلام في أحشائه اخذت تزاييد بشكل خطير ، فاضطر إلى دخول المستشفى لإجراء جراحة كان لا بد من إجرائها . ولكنه كان يمتنع بروح مذبذبة عالية . ويهجر مفادته المستشفى شرع في كتابة تمثيلياته الأخرى « درودة ذات الإحزان » و « مولي » يعمل بها طوال المسام التالي في فرب منطقة بسبب الحاج المرضي عليه . وقد استمد سينج مائة تمثيلية من أسطورة أيرلندية قديمة فراها في الطبيعة التي نشأ بها ، قصة الكفاف على اللغة الأيرلندية . التي كانت دروده في الأسطورة هي أميرة حبيبة لها طابعها المأسوي . وكوشور ملك فعل له قصوره وجيوشه ، إلا أنها في التمثيلية يرتديان لباسا غنيمة سميكة من ذلك النوع الذي يصير للاحق أيرلندا وصيادها . ويتحدثان بلغتهم . وهذا هو المسرح الفاجيت له جراحة أخرى خلطته ضميما مكتنبا (نفسه) ولكنه لم يبال مع يئس فصائله التي كان قد كتبها طوال الفصول الماضية ، ثم نشرها في كتيب صغير مع مقدمه عن رايه في مفهوم الشعر . وفي يناير ١٩٠٩ دخل المستشفى من جديد ولكن الأطباء أحجموا عن إجراء جراحة جديدة لسوء حالته . وكانت حبيبته مولي الجود تزوره كل يوم وتب فيه روح الشجاعة ، ولعل أن يظلم أخي انقاسه في ٢٤ مارس ١٩٠٩ ، وكان يشعر بالقترب شبح الموت ، وجسمه اليها سؤالا أجابت عليه متزعجة فصاغ جوابها في قصيدة اسمها - سؤال - . قال فيها :

لقد سالتك فالا لا اني مريته وفطيت نحيي
فهل تمسين بين جمهور الشيعين السربلن بالسواد . .

وهل ظفمن منهم على مقربة وتضتين اليهم وهم ينفذون او
يلغفون بصلواتهم بينما انا ادفع على شفا الهوة المتحدرة
المأودة بالتراب ؟

نبيل حلمي

ريارته لجسز أران أنه يعيش أيامه في عساة يلعب فيها البحر دور البطولة . وقد ارتبط هذا الجو في ذهنه بمواقف المسرح اليوناني حيث القند التحكم السبب هو سيد القلوب دائما ولكنه رأى أن شخصيات المسرح اليوناني كانت ليسوا مسحوقة مضطربة تحت نفل التبروت واحكام القند التي لاترد ، وهي في صرختها المأسوي لا تملك إلا أن تدن للبحر كأنها الاسماك الرمثية في شباك الصيد . أما هو فله ينزى بزياء على تصوير الروح الإنسانية لتتفكك ضد جيروت الطبيعة ، تلك الروح التي تتكافأ في قوتها وصبرها على كل حد كبير مع روح البحر المتلهمة الفسالة « سموريا » امرأة جسور الك البحر أبناءها جميعا ، ولكنها تصمد في احتشال وشجاعة .

وفي عام ١٩٠٤ انتقم عمل الفرقة حين أنشأ مسرح « الإبي » الذي وضع لنفسه مستورا كان يهدف بمقتضاه أن يكون قصة وصل بين مافي أيرلندا وحاضرها من طرق صلب حبيسه الملاح الأيرلندي العريق في قالب درامي . وفي العام التالي قامت الفرقة بتمثيل « نسج القديسين » التي هوجمت كذلك لعدم أيرلنديتها إذ كانت فكرتها مشتقة من مؤزلة رومانسية فرنسية شاعت في القرون الوسطى ، وهل اختيار أنها مسودة كاريكاتورية مغفرة للشعب الأيرلندي . وتقوم فكرتها على أن رجلا وزوجته من التساخرين الكفاف بسطمان بمعوة مجسزة ويثية أن يستعيدا قوة ابصرهما ، ولكن إذ يمشي كل منهما مدعما الآخر ، ويشعران أن سعادتهما الزوجية قد أصبحت على شفا الإتهار ، يظنان من السكاهن أن يبعدهما إلى حالتهم الأولى ، فالوهم الفصل من الحصة ، فلا وجه للمدح . انتفى إلى التماسه في الحياة .

وفي ديسمبر عام ١٩٠٧ انتهى سينج من كتابة رفاق صانع الآواني . لم نشرها في عام ١٩٠٨ ، ولكنه أحجم عن أدائها على المسرح خشية غضب الجمهور ، فقد كانت التمثيلية تشد برجال الدين ، وكان ادائها يتطلب أن يوضع كاهن في غرارة ويؤدي بداخلها قسرة بينما تتعالى صيحاته في طلب النجدة ! والتمثيلية تصور الحياة الأيرلندية . حياة الجوايين وسائس الآواني في ملهعة ويكلو .

وفي ذلك الوقت كان سينج قد اكتسب شهرة عريضة خارج أيرلندا ، كما استطاع أن ينشر كتابه « جزر ادان » . ولعب دورا رئيسيا في إدارة مسرح « الإبي » مع سيس ولسمي جرجوري ، فكان يقرأ التمثيليات الجديدة التي يقدمها صغار الكتاب كما كان يشرف على برودات الفرقة ويوظف موصيا في اختيارها وعاطفتها أيرلندا الطفلة . وشبهت هذه الفترة من حياته علاقة حب نشأت بينه وبين « مولي الجود » ممثلة الفرقة الأولى ، وهي علاقة وإن تغلغلها خلافا شديدة ، إلا أنها ظلت

١٢١

والعدد بعد ذلك خافل أكثر من الموضوعات محمود تيمور والقصايا العربية ، ومجتمع وشاعر ، وكفاحي ، ومن الشعر ندى ، الرقعة ، عرلت رياها ، ومن القصص البنكاتب ، قصة الحبيبي .

● العربي (الكويت ديسمبر ١٩٦٣) .

في هذا العدد الجديد تحدث الدكتور عز الدين اسماعيل عن « مختلطة الكاتب المصاير » لمحمد رزق عبد الله ، ان يكتب لأن في محبة خدمته بعد « ... » على « ... » في « ... » من « ... » بعد ذاتها ، بل هو معرفة حقيقتها وإبرار بواطن الشعور بها .

ثم أوضح أن الحق في الواقع ليس مقصورة على النكتات وإنما هي حقبة الجمهور أيضا لأن هناك تعاملًا متبادلاً بين « ... » وجمهور ، ومن صور هذا التفاعل ظاهرة موقف الكاتب من « القديم » و « الحديث » إذ أن حياتنا صورة جديدة مطروحة « والإنسان يتأذى على تأكيد ذاته ووجوده عن طريقها سواء في مجال العلم والفن والآداب أو الفلسفة » والعرق ، « ... » والجديد يزداد حلاوة كلما مر الزمن « ولا يدخل هذا الجانب من الحقبة بين يوم وليلة وإنما يحتاج الأمر إلى زمن يكفي لأن يجعل جميع المتأخرين مصاعرين يبق ، ولا يحق هذا إلا عندما يأخذ المجتمع شكلا كاملا ولابثا وواضعا في أذهان الجميع ، فبعد ذلك يضمن الكاتب أن يظفر الناس إلى مفاهيمه التي يروج لها في بعض الأحيان شاذة وغريبة ، بعبين التقدير وإن لم تكن في الجميع بالمولد »

ومحة الهدف (بعد موقف الكاتب من « ... ») الجانب الثاني من حقبة الكاتب « ... » يكتب .

وذكر بموقف الكاتب ومكانتهم في الأدب الحديث فيدور الثورة العربية حين كان المجتمع في حالة ظهور سياسي وجمالي وماضي وكان على الكاتب أن يعملوا على تصحيح الأوضاع وتربية الشعور إلى ما هو عالم وإلى ما يحسن أن يكون ، ولما قامت الثورة العربية طور المجتمع طفرات يركز بها معالم نظام جديد شامل ، وكانت طغرات المجتمع أوسع وأسرع من الكتاب أنفسهم ، ونتيجة لتقدم المجتمع وحده الكاتب أن ما لديه قد صار شيئاً سفلوا من مجتمعه - وهذه حقبة ثالثة - وقد قبله أن يشرط في الواقع الجديد رفيدة للحياسة أو حسرا لهما أو ضللا لهما ، ويصلح الدكتور عز الدين اسماعيل الكاتب « أن يعالج أن يجعل خطاه أبيض مدى من من مجتمعه ، وكل هذا يحتاج من الكاتب - ولا شك - إلى مرونة خاصة ، وقدرة على التكيف النفسي والمفاهيمي لا تيسر للجميع »

وهنا وجه رابع من أوجه الحقبة يتمثل في وسائل الإعلام المستحدثة لأن الكلمة المكتوبة لم تعد الشيء الوحيد الذي يبلغ الجمهور ، وإنما تشترك معها في ذلك وسائل الإعلام المرئية بل تهدما « وعلى الإجمال يمكن أن نقول أن العصر المصنعي والتكنولوجيا وعوامل السرعة والإيجاز والتسليط كلها تشكل خطرا حقيقيا على مهمة الكتاب الأصلية » .

وسأل الدكتور عز الدين اسماعيل هل يتساقط الكتاب الصالح مع التيار ويضيق ثلاثة والمجالات لطيفة ؟ فيقدم

الاشياء المرفقة الخبيرة التي تضمن له مع ذلك - وفلاسف - كسبها مولودا وشهرة سريعة ؟ أم يتأني ويصبر ولا يقول إلا ما يشعر به بأنه ضروري وجوهري بالنسبة للحياة ؟

إن الإبقاء على كرامة الكلمة لا بد أن يرتكز على أصرار الكتاب على التزام القيم الرفيعة ، وإن المخرج من الحقبة التي يتجاوزها كتابا لا يكون على يد الجمهور بل على الكاتب نفسه « فهو الذي يستطيع - بصفوه ومعارفه ومرونته ووعييه ودفاعه الدائم من القيم - أن يعيد للكلمة احترامها وفهميتها » .

من مقالات العدد : تقريره جيد ، الفروس الفتود ، أبو عبدالله الخوارزمي .

● المعرفة (دمشق ١٩٦٣)

وفي حمة المعرفة أحي تصدق في دمشق دراسة للدكتور رفيق الصبيان عن « اتجاهات الأدب العربي الحديث » ، وفيه استعمل الدكتور الصبيان المصديت قائل - هناك طريقتان يمكن اتباعهما لدراسة تطور مشكلة الأدب العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين فهناك طريقة التسلسل الزمني لتولد التيارات الفكرية والأدبية للتأويلين ، وهناك طريقة دراسة الأوضاع الاجتماعية والتاريخية وتحليلها بحيث تستخرج منها التيارات الأدبية والفكرية المتولدة منها ، وذلك كالتيمة السريالية في الشعر وخاصة لدى شعراء فرنسا - ... - لاس : تولد مزعة دراسة الإنسان المتوسط الأثني في المسرح الإبريكي عقب الأزمة الاقتصادية ١٩٢٠ .

ولكن لفصل اتباع طريقة ثالثة في دراسة الإنعكاسات ، التأثيرات ولديها الأحداث التاريخية على المؤلفين العربيين واستعراض أفعال هؤلاء المؤلئين والإشارة كلها سنحت الفرصة من ذلك إلى « ... » وجماعة التي تربط الكتاب بجمعه المؤلفات لرسالة وإلا « إذ أن هذه الطريقة تستلزم في القاء نظرة جديدة على السريالية في المسرحيات المسرحية العالية ، ولذلك فيما عدا الأدب المسرحي العربي »

ثم تطرق إلى تقسيم الاتجاهات المسرحية وأن أول تقسيم محدد للاتجاهات لها كان منذ اليونان الذين قسموا مسرحهم إلى نوعين مختلفين هما التراجيديا والكوميديا .

أما الاتجاهات المسرحية المعاصرة فقد أفرغها في ستة توابل : الإبريكي الواقعي ، الألماني وبرخت ، الأنجلوسكوتوني والجيل المعاصر . الفرنسي المقل بصفوه للتقسيمه الأسباني الفولكلوري وتعتمد المسألة التسمية ، الديسي الروحي ، وكل هذه الاتجاهات « تتمايز بظاهر واحد هو التعلق بالواقع وعدم الاغتراف بالمفاهيم التي تعارف عليها علماء المسرح في القرون الماضية » . وهي وأن اختلفت اختلافا جوهريا في قائلها ، فإنها تتفق جميعا بكونها أوضاعا نفسية تعبر عن عصر فقد قيمه وشكله وعاش في تحيط الاقتصادي والسياسي ، وعكسه على مجموعة من فنتائه وأوا أسماهم جوهرا ، « وشعروا بشرطهم الإنساني من خلال العفن والدم التفتيح وأشلاء الجثث » .

وبعد هذه المقدمة أخذ في وصف المسرح الإمبريكي بأنه مسرح ساذج لم يترك به إلى اللغة التي وصل إليها المسرح الإبدوي ذو التقاليد المسرحية التقليدية ، وأنشئت قتل أنه سطحي يمس الظاهر دون أن يعنى بالفنوس إلى أعماق الوجدان وأساس سداجته هو الخشاعة التي استندت قتل مريق يرتكز عليه .

على أن الدكتور الصبان يستدرك قبل أن يضيء في كلامه بقوله أنه وإن كان هذا هو الطابع السائد للمرح في أمريكا إلا أنه « لنحن الحظ هناك في أمريكا أصوات أخرى .. وسكان أخرى نلهم لنا قيما ومعايير جديدة ونضع لنا الترف الإنساني لبطل القرن العشرين تحت الضوء فاسية والفسحة تكشف كل ما في وجهه من فسوس ونجاحيد وتواضع .. هذه النظرة الخاصة للبطل أمثال بها المسرح الأميركي ولطيفها بطسابع خاص .. تأتي به حتى لبطل الدراما في أوروبا »

وإن تغيير طبيعة البطل - كما يقول الدكتور الصبان - من غير المادية إلى المادية ، يدين بالفشل إلى « إسبن » وكل ما فعل المسرح الأميركي هو أنه بنى هذه النظرة الجديدة للبطل .. ويستأجر المسرح الأميركي - هذا التجديد في مفهوم البطل المسرحي - فاعامية أخرى تضع الجسد اللطيف والتدليل على ذلك إلى يتنازع من مسرحيات الكتاب الأمريكيين المعاصرين كآرثر ميلر « صرغ بالغ متجول » ، وتينسي ويليامز « وهم الورد » ..

ومن مقالات العدد الوجود العربي في الترابيل ، الديموقراطية والمجتمع التامر ، صلحة من تاريخ العرب الحديث .

الكتاب (بيروت) ديسمبر ١٩٦٣

وفي هذا العدد مقال ترجمه « مغرر البطوطي » ، مترانه « البير كامو : الرجل الطيب » أوضح فيه أن كامو هو ثاني من منح جائزة نوبل في سن التسبب ولم يثار مثل غيره في مسكرى أوروبا بدهوى الاسعد ، وانه ولد في مدينة « مونفول » الجزائرية في ٧ نوفمبر سنة ١٩١٣ من أم اسبانية وأب من الأراس يعمل في الزراعة وقد نزل في مرة المسار وعاش حياة الفراق - يقول كامو في أحد كتبه « لم يكن الظن مشكلة بالنسبة لي فقد كان يوازونه دائما غنى المسكون في وقد ساعدني الظروف .. وفي محاولتي لتصبحي بدم الحركات الطبيعية الذي اصف به وضعت نفسي في منتصف الطريق بين الشقاء والشمس ، وقد معني الشقاء من الاعتقاد بأن كل شيء سليم تحت الشمس وعلمتي الشمس بأن التواريخ ليس كل شيء » .

ويشرح المقال سر عظمة كامو وسر اصحاب الروايات الأميركيين به عل الرغم من أن نشره « يشكل صعوبات جمة أمام الترجمة بجمعه بين الصفا ، والفنانية ، وبماخلته الطقة ، وبلاقطات النماذ ، للجيل وامثاله الجلابة ، ممايجعل ترجمته أشبه بترجمة الشعر » .

ومن رواية « الطامور » يقول كاتب المقال « انها واحدة مناهم واجود ست روايات نشرت منذ الحرب العالمية الثانية » وقد جاءت كتابتها رشيقة حية ولطيفها القصصية مستوحاة للثبات ، وهي مزيج فريد بين مواقف الفصول والإنشادات ، والتهكم الساخر ، وتتناول توجهات الرواية الاخلاقية - من خلال بلاغة رصينة « وأخر ما انتبهه كامو من أعمال أدبية كتاب « المتلى والمعلقة » وهو مكون من ست قصص متنوعة في الأسلوب والموضوع » ولكن يربط بينها إطار يدور حول احساس الإنسان بالناني والحنين إلى الوحدة - ويظهر من الأمثلة على ذلك قصة « اللصيف » ومنها نعيم احساس كامو تجاه الشككة الجزائرية اد « يعاول - أحد الفرنسيين الذين يشكلون المجرى المتحدتين الانساني للادارة الفرنسية - وهو يعيب الجزائي ويشعر باتصافه إليها - يعاول بلا فائقة اتقاد رجلا غريبا من الوفوع في أبهى الشرفة .

ولكن يؤدي الجو السائد إلى أسادة فهم محاولته هذه حتى أن وفاء الأعرابي سكتون عزمهم على الانتقام منه » .

غير ذلك توجد عدة أبحاث هامة منها « التسبيح العربي بين الطبقة المدينة والوحدان » بقلم فتوح أحمد بين الكاتب : « اشتر حد كملت له دوامل التمو والتضح لبل الإسلام ولذلك استطاع أن يميز عن الحياة الاجتماعية أصناف تمييز » ، وفيما جاء الإسلام مدد ثلاثة بالمع التمرى في دولة لعالي « والاشتراد يتبعهم الفارون » ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون » .

وإذا كان من نتيجة ذلك أن بين الباحث « أن العون المادي الذي كان يقدم للشعراء من سادة الجزيرة العربية وأربابها قد غاب ، بعد أن أصبح الناس لا يؤمنون بجبروت سوى جبروت الله ولا يفتشون كلمة سوى كلمة الحق ولا يعجبون بالسان إلا من كمل دينه وخلقه » .

ثم أخذ يشرح الظروف التي حثمت على الإسلام أن يتف هذا لثرف من الشعراء .

وفي نهاية البحث يشير إلى أن النظريات الحديثة في النقد تفرق أن الشعراء له « أن يتناولون حقائق الدين والعرف والأخلاق من حيث هي غايات جميلة لا من حيث أنها تلفيح المجتمع أو تتفق مع الدين .. له أن يتناولها من حيث أنها جميلة بجنذب إليها في الشقاء وجداني وفني »

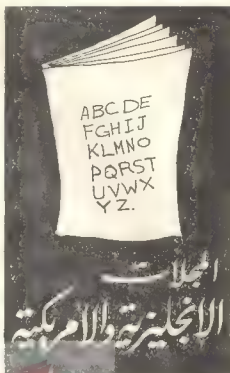
« العلوم » (بيروت) ديسمبر ١٩٦٣ :

يسهب هذا العدد مقالاته بمقال للدكتور عمر فروح « لا يشتر أحد إلا من يخدم نفسه » قائلا « أن المحققين والفرق والنجود القصصية خلقت متفاربة أو متباينة في سلسلة تعلم واضطراب .. على لرد ولا لجماعه ولا أمة أن يقول أحدهم أنا كتبت وأنا أحرمت ولا أنا عملت » ، أن الأجيال التالية هي التي تقول عن المسود وعن الجماعة وعن الأمة أن أحدهم انصاف إلى سلسلة العبارة حلقة جديدة « . لم قال « فن علينا أن نعاه حتى فيما نقول ، لأن الكلمة التي يجب أن نقولها يجب أن تعمل المعنى الذي يجب أن يفهم منها » كما يجب أن نعلم أن كل كلمة نقولها تترك أثارها في الجبيل المستقل ، فإذا نحن لم نشر بالتيمة ونحن نقول ما نقول ، فإن قولنا لا يكون مثافيا للعلم من الناحية النظرية فحسب - بل يكون افراء مقصودا أو غير مقصود مانعيل الذي أوكلت إليها الأيام امر تربية » .

ومن المقالات أيضا « حول النظرية السبجة » يعلم مسود حوام « دروب السبجة » ، بقلم الدكتور عبد الرحيم بدر ، وفي العدد تمة للاستاذ فوريقي حامي « رجبات صلاح جابري » الذي سبق نشره في العدد الماضي .

ويشهي العدد بمقال من « العلم والسحر والشعوذة » كتبه مسير ميده يقول فيه بأنه « لا يزال في شرقنا الكثير من الناس ممن يشعرون بالوجل والشعوذة » ومن أشد دواهي الأسف أن بعض الكيبريين يلسان الاستهواء إلى التسموم الفخافسي يستقلون مسرفهم للتفسير بالناشي والتشويه الطلاق بقاء الباطل والشعوذة . بل لقد استخدم بعضهم مسألة استحباب الأرواح ومعاظمتها لتفصيل الناس والتفريق بهم » .

عرض: الدكتورة فاطمة موسى



ARCHIVE

جيلين مختلفين ، ولكلما شاعران من نفس الجيل يواجههما نفس المشاكل النفسية في الكتابة ويواجهان الشعر المصاصر بنفس التراث الثقافي تقريباً ، ولعل أهم ما يلتفت النظر في هذه المئانسة هي قيمة الادلة والأسئلة التي يطرحها كل منهما إذ يوردان أمثلة كثيرة من أعمال الشعراء المصاعرين ومن شعر كل منهما ، ويقصدان إلى المشاكل العامة من خلال مشكلة الفنان في التعبير عن نفسه .

ولقد بدأت المئانسة بشكله العنصر في مجتمعتنا الحديث ومعالجة الشعر لهذا الصنف ، ويفرغان لذلك مثلاً شاعرين مصاعرين هما نيم جين Guan وتيد هيوز Huges ، ويتضح اختلاف موقف المناقشين منذ انتاج المئانسة إذ يرى سيلكن أن جن الأ يصور الصنف في مجتمعتنا بطريقة معادية بدون أن يظهر رؤية في تفسيره أو بدون أن يعبر عن استمرازه منه يقلل من قيمة شعره ، بينما نستشف في شعر هيوز الرغبة في التعبير مما يرفع من القيمة الإنسانية والفنية لشعره ، ويظهر من المناقشة أن اختلاف الشاعرين أساساً هو اختلاف حول تعريف الشعر الجيد ..

في هذه المقالة بالأسف اريد أن أسالك ماذا تعني بقصيدة جيدة ؟ بالنسبة لآذا ؟ هل مجرد استخدام وسائل فنية معينة

من المجلات الأدبية الحديثة في المسكة المتحددة حينه سمي Stand أو الموقف وهي تصدر فصلية في مدينة ليدز ويلوم بتحريرها نغمة من الأدباء النبان ممن يؤمنون بضرورة اهتمام الأدبي عامة والشاعر خاصة بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع ، وهم يرون في الأدب سلاحاً فعالاً في كفاح الإنسان لتحقيق العدالة والمساواة في العالم أجمع .

ويخصص الجزء الأكبر من مساحة المجلة لنشر الشعر القصص إلا أن بعض الأعداد تحوي دراسات قصيرة شائعة ، أو مناقشات في طبيعة الشعر وولايته .. فهي مدد السيف من هذه المجلة تسجيل لثانسة بين شاعرين يمثلان وجهتي نظر مختلفتين في موقف الشاعر من نفسه الإنسانية عامة ونفسية لاسلحة النووية بوجه خاص .

الشاعر الأول يون سيلكن رئيس تحرير المجلة نفسه وله ثلاثة دواوين منشورة ، وهو يؤمن بالتزام الشاعر التزاماً مطلقاً .

أما الشاعر الثاني فهو أنتوني ثويت الشاعر الأدبي لمجلة The Listener السمع والتفاني بينهما ذو قيمة خاصة لأنه ليس حديثاً بيننا وبين مثلنا من وظيفة الشعر أو بين مفكر وشاعر أو بين شاعرين حسن

تجيبك أم بالنسبة لنوع القضية أو الواقع الذي يراد . وقد نريد تقريره أولا نريد ، وقد يجيبك أو لا يجيبك ؟

- الآن ، وفي نفس الوقت لا هذا ولا ذلك ، ولما لا نستطيع أن نبحث عن القضية الجيدة كشيء مجرد ، بل عن قضية جيدة بالذات وتستجد لنا سنطاق كثيرا على أن هذه القضية أو تلك جيدة فلا ، ولكن يبدأ الخلاف بيننا أحيانا عندما نتجنب قضية لا نجيبك ونفضل تهمني بالانتماء الزائد بالتكتيك .

- لا أن هناك شاعرا في الدنيا كلها لا يهتم بمشاكل استخدام اللغة ، ولا الآنني أقل منك اهتماما بالتكتيك ، ولكن يبدو لي أنك لفضل التكتيك الثابت القفل ، بينما أهتم أما بالكتابة عملية مفتوحة .

- هل يعني هذا أنك تطلب بما يسمى بالشعر الجيوى
organic poetry

.. نعم ..

- أتني في الواقع لم أفهم بعد ماذا تنون بالشعر الجيوى ويشرح له يون سيلكن أن القضية الصورية هي تلك التي تبدأ بقدر معين من الأفكار أو بفكرة واحدة ، ويكون موضوع الشاعر فيها هو استكشاف العلاقات بين هذه الأفكار وتنشعب بوصوله إلى كشف هذه العلاقات التي لم يكن يعرفها أو يدركها بوضوح منذ البداية ، وهو يعبر لذلك ، من شعره ومن شعر غيره من المعاصرين .

في الحديث عن بعض قصائده يبين مثلا وهل هي قد لم حروب أم شكلية Formal ويلخص يون مسكما بعد .

أحدى قصائده وداعا قول أنتوني تروستين .
ينتمي إلى كثير من الجردات ، التي تنمنا البحث عن العملية radio ، لا إلى أية هدف في ذاته ، ولكن بالنسبة لنوع الجمع ، فانا أبدا الشاعر المصمم وأقول : من صفات الشاعر ، وأنا لا أريد أن أبدا بالأصلاح من الداخل ، بل أريد نصير البناء كله فالنتج هنا يعادل الثورة فهل هذا كلام مجرد ؟

وبعض آخر فالتكتابة تلفت نظار القارئ إلى متناقضات معينة وفرايب في المجتمع وتقول له هل تصحج هذه الأشياء ؟ وإذا كانت تصحج فما النتيجة ؟

إن النتيجة هي اللطاف ، فانا لم تكن تريد تعبير أناستينا فمن الواجب علينا تغيير المجتمع . فانا مثلا أرى أن المجتمع يسير في اتجاه دولة الطبقة العاملة ، وعلينا أن نساعد في هذا الاتجاه .

- ولكن ما علاقة هذا بنوع الشعر الذي تكتبه ؟ إذا كنت تعتقد أن الشعر يمكن بطريقة ما أن يغير المجتمع أو يفسر الناس حتى يغيروا المجتمع ، فهل تدفعهم إلى ذلك بنوع من شعر القلبية ؟ ، وأنه لا وسيلة إلى تغييرهم بشعر عن الحيووات أو الزواج أو اللعب إلى الكنيسة مثلا ؟

- كلا بكل تأكيد ..

وفي الحديث عن الموقف الاجتماعي يقول أنتوني نويت انه لا يرى الموقف الاجتماعي كشيء مجرد بل من خلال أشخاص يستجيبون لأشخاص آخرين أو لأشياء تحول بينهم . فالبطالة مثلا مشكلة يعاني منها مئات الآلاف في هذا البلد ولكن لا أستطيع أن انصور نفسي .. ولما أكتب عن مجرد « البطالة »

- اليس هذا شيئا مهما ، أنك تعترف بأنه موقف اجتماعي ملح وأنها مأساة بالنسبة للمتطلين وأسرهم ولكنك لسبب أو لآخر لا تستطيع أن تكتب عنهم ؟

- أنك لم تدعي أم كلامي ، إن ما أعنيه هو أنني لا انصور أن أكتب قصيدة عن العاطل ، ولكنني أستطيع أن أكتب عن متطل بالذات ، وأحاول في هذه الحالة أن أعالج الموضوع من خلال شخص واحد أو أسرة واحدة ، وهذا شيء محسوس يمكن رؤيته في حدود ضيقة ، وهذه هي الطريقة الوحيدة لتصوير الحياة .

ويرى سيلكن أن هذا الإهتمام الزائد بالحبوس والخاس من اهتمامات الطبقة الوسطى ، ويتطرق الخاض إلى هدف الشاعر من كتابة الشعر ويرى نويت أن الشاعر اليوم لا يستطيع أن يغير المجتمع على مستوى واسع .

- لماذا تكتب الآن ؟

- أنا شخصيا لا أكتب الشعر لأغير المجتمع .

- ولكن ألا تكتب لتوصل شيئا والتوصيل معناه رفع الوعي وإذا كنت ترفع الوعي إنسان ما ؟ ألا يتبعن هذا الحاجة إلى التغيير ؟ فالوعي ليس نوعا من الكمالات الذكية ، أنه يؤدي إلى نوع من الفشل والأشياء فالدقة ؟

- لا ألق الشعر الفشل نوع من الفشل ، فالشعر بالنسبة لي شخصي أنا ، نوع من تسجيل أو إدراك الأشياء كما تصلفت .

.. جبر . محسوسة وإدراكه بقدر استقلاني .

- وعز ؟ أيضا ؟

- نعم ..

- إن قصدي في قصص شيئين فقد يعني أن نوعا ما ، وكذا ، ليست هي البار بهدف الفشل ، ولا هي مجرد حالة عاطفية معقدة ..

- يبدو أنك تفكر في الشاعر كما صوره شبلي كمشعر غير معترف به في المجتمع ، ومن الواضح طبعا أن الشعراء قد فعلوا شيئا في الماضي ، وأنهم سيواصلون في بعض التغيير في فترات تاريخية معينة ، لكن بدرجة أقل في الماضي القريب .

- فكر في ساسون (من شعره الحرب المسالمة الأولى) ومحاولاته الإيقاف الحرب في الوقت الذي يتنامى فيه الساسة ورجال المال لاقتلتها ، وفكر في ويلفريد أوين وقبريها ، اليركتب هؤلاء شعرا عظيماء ماتوا .

- ولكن هل يمكن أن يحدث هذا الآن ؟

- نعم فتحن اليوم في مجتمع رأسمالي يتهدد إلى العدم وإذا لم نسمع التغيير فتحن هاتكون .

ويتطرق الحديث إلى ذلك المدد الهائل من التواصل التي يكتبها الشاعر اليوم عن القنبلة الذرية أو الهيدروجينية وأن أن نويت لا يرى أن هذا الشعر سيؤثر كثيرا في مستقبل القنبلة ، بينما يميز سيلكن وسخطه على عدد كبير من هذه قصائد لا بد من على الجزئي والحبوس ولا تعبرها إلى معية العامة ويؤذي هذا الجزء من الماشية إلى الحديث عن جمهور الشاعر ، فمن هم القراء الذين يكتب لهم ، ولا يجد كل منهما صاعدا من الإعتراف بأن لقراء الشعر ما والوا في الطالب قراء الطبقة الوسطى .

من سريخ لمشروع **جامعة البحار السبعة** ، وهي الجامعة التي بدأت الدراسة فيها لملأ وطيرب وكالات الآليات صورها ، **والبحار السبعة** اسم بأخرة كبيرة تير تصف علم المائيسيا العربية وقد جوبز بالمال والكتيب وقامت الحضارات ووسائل الترفيه الرياضية **تكون جامعة عالمية** » .

ويقول الأستاذ راي نيكولز أحد القائلين بأداره هذه الجامعة أن الاساندة فيها من ذوي الخبرة واسعة الأكاديمية والفنية والطايق يحضرون اهتمام مهني حاد في بيئة يورها هذا الجبر المتحرك للمعرفة .

ونقسم السنة الدراسية الأولى لجامعة البحار السبعة الى فصلين إذ تير الكلية بأكلها من بيوروك في ٢٢ أكتوبر الى البحر الأبيض ثم جنوب شرق آسيا ، وينتهي الفصل الدراسي الأول في ٩ فبراير ثم يبدأ الفصل الثاني في ١١ فبراير ونسفي في ٩ يونيو ١٩٦٤ . ويخسر فيه الطلبة حبوب شرق آسيا ثم أمريكا اللاتينية .

وتشتمل الدراسة الفروع الآتية ، وكلها خاصة بالمناطق التي تزورها السفينة : دراسات ميدانية ، الفنون ، الموارد الإنسانية ، والموارد الطبيعية ، شؤون الإدارة ، الرياضات ، العلوم ، وأهداف الدراسة فيها ثلاثة :

- ١ - التمر العقلي والمهني لتطابق في ميدان تخصصه .
- ٢ - العناية العامة
- ٣ - تنمية العلاقات والتعاون الدولي في الطبيعة وليس

بعضه . بيان عام الاسوع مدارس المنهج في هذه الجامعة . من هذا في إحدى جوانب استيعاب الفهم والوعي ، تشمل اهتمامات ومقالات مسيح بعض الفروع ولا بد من العلم في كل هذا ، وشرف من في مجيئهم من الطلبة الأستاذ المختص بالموصوع ، وقد حددت محض الوقت في الفصل الدراسي الأول في السوانية التالية .

في بيوروك الى لشونة لم كان ومايولي وبيري وبيسروت والإسكندرية ويوسف سعيد والسويس وبميناى وكوتوموبوستاهاووه وسايجوب ويوكوما وهولولو وسان دييجو .

ويقول الكاتب أن رسالة جامعة البحار السبعة هي خدمة أولئك الذين يؤمنون بالبحث المتواصل من المعرفة ويتقبلون لها عدداً معانداً لشمال الأقرين ولا يأروى جداً في سبيل تحقيق الأحاد وحسن التفاهم بين الناس .

وفي بعض المدن مثل من الجامعات **والحياة الخلقة** يشلم الأستاذ فريديك ماير أستاذ الفلسفة بجامعة بولاندن ينس في على الجامعات ما وصلت اليه من تفهون لفشلها في أسرة حال الطالب ودفعه لأن يصبح قوة خلافة مستقلة ، وهو يسلم بأن غالبية الطلبة ماجرون من الدراسة المستقلة وأنهم ضغفاء في الاساسيات ، ولكنه مازال يصر على أن الطالب إذا أصابته شرارة المعرفة ووجد نفسه مدفا غلابد أن تظهر مراهبه الخلافة ولا يجب على أي جامعة أن تفرغ بالستوى المتوسط بأي حال من الأحوال .

ومن بعض فقرات هذا المقال يتضح لنا أن مشاكل التلميس المالي والجسمي تكاد تكون واحدة في كل مكان .

« رسالة من لندن »

الإنعجاب الحديث في الأدب الفرنسي من قصص وشعر ودواوا الى جانب بحث قصير من السبينة في فرنسا في الوقت المعاصر ولعل أطرف ما يلت نظر القاري العربي في هذا المدد ترجمه لفضل من مصر بقلم الكاتب الفرنسي ميشل بيور Butor ، وهو ديواني فرنسي من مدرسة الطيقية ، ويمتاز أسلوبه بشاعرية غريبة ، وقد أتى مصر سنة ١٩٥١ ليأخذ اللغة الفرنسية في مدرسة نابرية بالبنيا ، وقد قضى في تلك المدينة لعامة شهر تركت في نفسه أثرا لا يمسي .

وهذا الفصل مقدمة لكاتب كامل من مصر من نشر دار برارد جراسمبي في باريس ، والكتاب ليس رواية وليس سرداً بلربحيا وقد سمه المترجم مقالة Essay لأنه تعبير أدبي من جبره لنا وأعماله في بلد هريك وغريب ، ويقول بيوروك أن تجربته في مصر قد أصبحت جزءاً عاماً من أجزاء ذاته هو .

يقول في مفتتح كتابه

.. لقد حان الوقت لكاتب - كما وعدت نفسي - ذلك الجزء من نفسي الذي أصبح الى حد ما مصرياً - بعد تلك الشهور التي قضيتها في الوادي « وادي النيل » ، ولأرض يقيسه أجزاء ذاتي وقد تفكرت الوقت بعدة أذ لغوي شغور بالفجل والعداب أراه تلك الأحداث المؤسفة التي وقعت في العام الماضي « بقصد العنوان الثلاثي » والتي كتب اليها لي - عن جهل - ليبتئني لأن وطني قد رفع رأسه كما قالوا : ويترضى في هذا اللجان لطف يجعل صفة التباه والتفاهم والتعاضد معهما نصاً مناسباً لهذا الرئي .

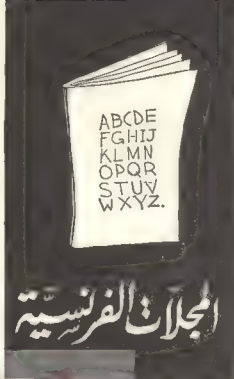
واستطيع أن أقول إن مصر أصبحت « السبينة » لي وطناً دائماً وأكسأ استخدم هذا التعبير معركاً في أصبح يعمل من خلال فارغ ولكن لا أجد غيره لتمر بها شعراً أشعر وكأنني ولدت من جديد في ذلك البحر المسطوح المتورنج من البحر الأبيض وحضاراته التجارية ، بذلك كالفم ويكرن ما بداخله ليقتصر طبعاً وعلى مهل - ١٩٦١ - وفي أوروبا وأمريكا عدد كبير من الدوريات المختصة بشئون



استلم العالي والمتفوس الجاهلي يذكر عنها على سبيل المثال فصلية الجامعات Quarterly Universities التي يشر في إصدارها لجنة من أساتذة الجامعة في انجلترا وأمريكا ونشر بعضاً مطولة من الدراسة الجامعية من أوجهها المتعددة من عدد ديسمبر ١٩٦٢ مثلا نلت هام من الإجابة القصيرة وموقف الجامعات منها ، وهل تعتبر جزءاً من العام الدراسي تشبه الطلبة بعيداً من الجامعة ولكنهم يتابعون فيجرواستهم أم تحلف في الانتظار، ونست آخر مدغم بالأحصاء من الدراسات الصيفية ، وبحث آخر مدغم بأحصائيات متعددة من الفروق الطيقية ، وعلاقتها بقبول الطلبة في الجامعة من ناحية ومستوى تعليمهم من ناحية أخرى -

ومن أمريكا فصلية أخرى باسم نصحين التدريس العالي والجامعي Improving College & University Teaching وهي تصدر عن مدرسة الدراسات العليا بجامعة أوجورج بالولايات المتحدة ، وتعدى مدداً كبيراً من المقالات « أقل طولا ومقداً من العنصية السابقة » التي تعطي كافة مشاكل التعليم الخاص - ومن أطرف ما يسويه عدد الصيف من هذه الفصلية

يقدمها السيد عطيه أبو النجا



فصورته مقدما وداعية وشاعرا ، هي قياما بالحياة ، كما ان
كوتساراج سهرجيهن ستانلايسكي استستخدم المسرح
ليبرر حياة الاناس لثقلية من مختلف نواحيها ، ومنذ ذلك
الحين انقلب الانكشافات ترى في هذا الميدان .

« لقد حارب ستانلايسكي على نهج شيكين واستطاع ان
يجدد المسرح متسلحا في ذلك بقوة جبارة على التمثل في افعال
النفس الانسانية ، وببساطة وحس للحق ، وشاعرية وعدم تكلف
ومنذ خطأ خطواته الاولى على المسرح ، حارب الروتين والحركات
المرحبة والافكار الخاطئة التي تعيد الجانب الفكري البحث
لتحرم الشخصيات من جانبها الانساني ، وتجعل منهم صورا
جامدة وتحوّلهم الى مشاجب تطلق عليها الاكثار . »

« ان الانسان في ذاته موضوع لا يمكن دراسته دراسية
تتصف بالاحاطة والتشمول ، وقد لحسب احيانا اما تمكنا في
قهره ، فلما بالحكماء وارثا تيلو سطحية . ان ستانلايسكي
علمنا كيف نتغلغل في غمماي النفس ، لان هذا التغلغل وحده
فمين بالوصول الى الحياة الحقيقية التي تخفى تحت مظاهر
ملبوسة وعارضة في نفس الوقت . وهذا الكشف الذي قام به
ستانلايسكي ذو اهمية جوهرية بالنسبة للمسرح ، فقد كان
يتعارف مع قوانين المسرح القديم وينادي بالخروج منها وللاسف
لا يزال القرن العشرين يعظم حتى اليوم بتقاليد مسرح القرن
التاسع عشر ! »

« اما التكلف الثاني الذي وصل اليه ستانلايسكي ، فقد
كان لمرّة السنين الطويلة التي قضاه في البحث ، لقد اكيد
انه من الضروري ان يشمل الممثل اتصالا حقيقيا مع الدور الذي

احتمل العالم بمرور مائة عام على مولد الممثل الروس
ستانلايسكي ، ومن المعروف ان كوتساراج ستانلايسكي
اسس مع دانستكو مسرح موسكو الصاير واشتهر بشدته
لغته ، وكان يعطي للاختيارات الخلفية « الحظ الاول » ، وقد حاول
ان يجعل « الحياة الحقيقية » جعل محل « المسرح » .
وقد كتب ستانلايسكي مذكرات مشهورة حلل فيها الادوار
التي مثلها ، وبين هوائه وكبرائه ، وقام في آخر حياته بتعليم
التمثيل ، وكان يحرص على ان يجعل من تلاميذه ممثلين ثوريين
بفصيلتهم ، مجبولين على النظام ، متفدين حماسا . وقد
كان لكتبه خاصة « Le Travail de l'acteur sur lui-même »
« ترويض الممثل لنفسه » ، « L'Ethique de l'acteur »

« اخلاقيات الممثل »
الزها الحاسم على الاجيال الصاعدة من مثلي أوروبا
وامريكا .

وقد خصصت مجلة المسرح في العالم
Le Théâtre dans le Monde
عدد أكتوبر - ديسمبر ١٩٦٣ لهذا الفنان العظيم ، وعلقت من
وجالات المسرح في مختلف اتحاء العالم ان يمهروا من رأيهم
الخاص في ستانلايسكي .

وقد تكلم من ستانلايسكي ثلاثة من كبار النشجين السوفيت
هم نيكولي اوكليوكوف ، وجيودجي تونستايكوف ، ولودي
زافادسكي .

قال نيكولي اوكليوكوف :

« لقد اصبحت مؤلفات بوشكين وليرن فريستري ودوستوفسكي
ونيتكوف وجورجي اسهاما كبيرا في كشف غمماي الانسان ،

أما مجلة Les Nouvelles Littéraires الصادر لـ ٢٨ نوفمبر ١٩٦٦ بعد شتوب معلقاً لانفوية مسبوقة عن أثريسي كسني، ومعايير أخرى من الأدب الأجنبي أثقوي هكسني الذي، لحاً إ. إ. إريك، وميات في دولهون يوم ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦

(١) اتزانو فرانسوا بريفو روائي ولد عام ١٦٩٧ ، ومات عام ١٧٣٢ ، وعاش حياة حافلة بالمحرمات والانصرافات ، فبعد ان كان راحيا ، خلع عنه لباس السواد والزهد ، وهرب الى ايرلندا حيث أسس جريدة Le Pour et le Contre ثم عاد الى فرنسا عام ١٧٤٤ . ولا تراكمت عليه الديون قر من بلده من جديد ثم رجع الى فرنسا مرة ثانية . واليه يرجع الفضل في تعريف الفرنسيين بمؤلفات الروائي الانجليزي ريتشاردسون . كما أنه عاش مأثورا ليسبكى عام ١٧٣١ وفي السيد كلاكلاذ ١٧٣٢ . ١٧٩٨ . « كنت » ذكره كونت د مونتيسكيو مؤلف «

رسائل جامعية

تقدمها

نجاه شاهين

وماسة واضحة بين النص القرآني ومشكلات المدنية الحديثة ، ولقد اثار ذلك الكلام في « الاجتهاد » وصلاحيه الاسلام لحسبة المدنية الحديثة والكلام في ترجمة القرآن ، وفي مسألة الاجتهاد بدا انه من طبيعة الفكر الاسلامي مراجعة النفس بين آن وآخر ليتخلص من زيف قد تطفينه اليه عبور الانقطاع ، ولذلك لان الاجتهاد نحو فتح باب الاجتهاد يرتبط بملابسات اجتماعية معيشة اكثر مما يرتبط بالفسوق لتأثير لؤلؤف معين .

وفي صلاحية الاسلام للحياة الحديثة وجد محاولة المفسرين للتدليل على ان آلى القيم المعاصرة ، وهي العلم والحريه ، قيم اسلامية قديمة فالاسلام شجع الحرية الطبيعية ، وكان المؤهل الإحتصاصي للتقدم العقلي ، ولقد استطاع المفسرون ان يخلوا ضد ما نقل خطأ من مفهوم الحرية في الغرب ، وبينوا كيف يكون التكريم الإلهي للإنسان قاعدة أساسية لبث روح الديمقراطية في الأمة هذا بالإضافة الى جودهم في فسيحة الترفيق واستاندهم بإرادة الإنسان .

وفي مسألة ترجمة القرآن - أوقع حجج الجانبين ، ويرى الباحث استعانة الترجمة ، لأننا أمام النص العالي نستفسر الملاحة التوفيقية بين الأثر واللغة ، فالتدليل يفسر الأثر من النص الأصلي لتكشف عن يد خاص ، له ولكنه يفضل الأسفار من اللغة مع الألفاظ الواحدة .

هذه أطراف من قضية التمدن الإسلامي في تفسير المحدثين ، وفار بعد ذلك مسألة التفسير والسياسة ، ونال في ذلك قضية الصراع مع الأحسن تحت طهر لنا أ البرقة نحو التريسة القومية أكثر وضوحاً في آثار المحدثين من برقة الثورة العملية على الاستعمار لتنتهي في حبال الدين الإنمائي وقد بين كيف كان هذا ثاراً بطفلة محمد عبده .

وفي مسألة نظام الحكم في الإسلام درس جهود المحدثين في قضية الخلافة وأوضح أنها كانتلات جاثيين أحدهما يروج الأسس العامة للدولة كما صورها القرآن ، وهي أسس لا تتعارض وشروط العصر الحاضر وتترفع بقية التطوير في قتال القيم القرآنية الأصلية التي لا تعدد كلاً من الحكم ، وأن حدثت أصوله الجهرية ، أما الجانب الثاني لأنه يقتضى بتدق النظم الفاسدة أنماك .

وفي قضية الوحدة يرى الباحث أن أنماطاً لالة للوحدة تتبين في آثار المحدثين هي الجامعة الإسلامية ، والجامعة المصرية ، والجامعة العربية ، ولقد بدا جلياً في آثار المحدثين أن النظرية الإسلامية تمي ذلك التناقض الوجودي .

ثم عرض البحث بعد ذلك نقية الإصلاح الاجتماعي في تفسير المحدثين لتناول قضية المرأة ، وبين موقف المفسرين من آيات تعدد الزوجات ، وأوقع كيف تطورت محاولة التوفيق بين النص القرآني وصور ما للزواج الثاني من التركيز حول بيان حدود التمدن الى محاولة بعض المصلحين منع التمدن ، ولكن غالبية



انجازات التفسير في عصر في العصر الحديث

يبدأ البحث بعرض موجز لمراحل التفسير السابقة ، وهي كذا

يقسمها الباحث :

- (أ) مرحلة التفسير العلمي .
- (ب) مرحلة التأويل النظري .
- (ج) مرحلة الركود .

وفي كل من هذه المراحل يقدم البحث دراسة موجزة لطبيعة المرحلة وأشهر رجالها مستنداً بذلك على منهجها . كما عرض لفكرة الجهود السابقة في الموضوع مبيناً أنها في جملتها تسبح لهذه المحاولة الجديدة التي تفيد من النتائج السابقة ، وتبدأ من حيث تنتهي هذه الجهود . ثم يتناول الباحث المرحلة الحديثة في التفسير يقدم تعريفاً للجهود التفسيرية في هذه الدراسة فيعتبر من التفسير كل نشاط لغوي مؤسس على فهم معين للنص المقدس أما العصر الحديث لأنه يبدأ في هذه الدراسة بجمال الدين الألفاني حيث نجد له محاولات واضحة للربط الدقيق بين مرمى النص ومشكلات المجتمع المعاصر .

وتحدث بعد ذلك عن الاتجاهات المختلفة في التفسير الحديث ، وهي الاتجاه الاجتماعي ، والاتجاه الأدبي والعلمي . ففي الاتجاه الاجتماعي نال في العلاقة بين الدين والمجتمع ، ثم تحدث من العلاقة بين القرآن والمجتمع وأوضح كيف يعد القرآن قاعدة نقائية هاماً في الحضارة الإسلامية وفي البحث بعد ذلك تفصيل للقضايا الاجتماعية الكبرى في التفسير الحديث ، وهي قضية التمدن الإسلامي ، وقضية التفسير والسياسة ، وقضية الإصلاح الاجتماعي ، وفي كل من هذه القضايا تثار مسائل حديثة .

في قضية التمدن الإسلامي يبدو جهود المحدثين في غلبت

ويعد هذا العرض الوافي لإجراء الرسالة بدأ الأستاذ الدكتور عبد القادر اظف رئيس قسم اللغة العربية بآداب عين شمس في مناقشة الباحث فأتى على المجهود الكبير الذي بذله ، ولكنه أخذ عليه بعض الملاحظات حول منهج البحث وطريقة الإشارة إلى النصوص ، وكان يؤثر أن يقدم الباحث النصوص التي استشهد بها بنصها في كتب التفسير ، دون الإشارة إلى الصفحات وحدها ليكون الموضوع مكتفيا .

كما أخذ على الباحث عدم العناية بإحاطة فكرة التفسير المنهجي بين المفسرين المختلفين فمثلا لم يذكر كيف تطور التفسير بعد الشيخ محمد عبيد وقد ورد الباحث على ذلك بأنه كان مهتما بقضية التفسير كمادة واحدة لأنه لاحظ التشابه الشديد بين مناهج المفسرين مما يجعل مادة التفسير في الكتب المختلفة كلا واحدا .

وناشى الأستاذ عبد الحميد حسن وكيل كلية دار العلوم سابقا الباحث في بعض الملاحظات العامة مثل : نقل الآلام العرب من حياة البداوة إلى حياة الحضارة فكان استمدادنا الثقافية من الحضارة القريبة في العصر الحديث تتناسب قيمتها الثقافية مع قوة إشعاعها تناسبها عكسيا .

وأخيرا تحدث الدكتور ممدى علام الذي أثار ملاحظات عن طريقة استخدام الباحث لبعض المراجع والإشارة إليها . ولكنه أشاد بالمجهود الجاد المتمثل الذي قام به الباحث ، وأخذ عليه بعض الملاحظات حول تحرير بعض الفقرات .

وقد نال السيد منى الشراوى على يده درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

أين الاباري

حياته وآثاره في اللغة والنحو

مع تحقيق كتاب

البيان في غريب أعراب القرآن الكريم

يقول الباحث ان ما ذلحه لاختيار هذا الموضوع هو إعجاب به بكتبه الاباري المؤلفة والطبعة خاصة ، وصفه بطريقته في معالجة العلوم القديمة والعلوم التي ابتكرها ، ولهذا وجب في اظهار كتبه وأخراج الموجود منها وتحقيقه ، ووجد ان أكبر كتبه هو البيان الذي قام بتحقيقه

والرسالة مكونة من خمسة أبواب :

الباب الأول بين فيه حياة الاباري في القرن السادس الهجري حيث استنتج أنه دخل من بلدة الأنبار ، وقد اهتم والده بتعليمه ثم انتقل إلى بغداد ليتلقى فيها علومه . ويمكن استخلاص النتائج الآتية من هذا الباب .

أولا - تآثر ابن الاباري بوالده صغيرا ، الذي يعتقد الباحث انه كان على شيء من العلم ولم يعدم شهرته ككاتب من العلماء .

ثانيا - تلقى ابن الاباري علومه بالمدرسة النظامية التي كان لنظامها الجامعي ، ولطريقة التدريس فيها اثر كبير في توجيهه ، واظهار استعداده الفطري ، وقد اختير صيدا في نفس المدرسة .

المفسرين قلوا يلمنون بقيمة التعداد حين تتحقق حكمته وشرطه ، اما مسألة الطلاق فلقد كان من العناصر الوجيهة فيها محاولة المحدثين الرد على نقد بعض المستشرقين للشريعة الإسلامية ويبدو جهود المحدثين خاصة في بيان اقويود النفسية والمعدية التي يفسها الشارع في سبيل الطلاق وبيان حقوق المرأة المختلفة فيه .

وتولشت قضية الحرب ، وبين الباحث آراء المحدثين في ذلك ثم اشار الى المسألة الاقتصادية في تفسير المحدثين ، ووقف عند مسألتين أساسيتين هما حق الملكية والزكاة ، وبين كيف كانت جهود المحدثين ارضاها بتحديد مفهوم الملكية في الناس ، كما يعبده القرآن ، حيث تلج الضرورة الاجتماعية والدينية لتحدد الملكية الزراعية ولتعلق التاميم ، اما الزكاة فهي آثار المحدثين ما يدل على أنها تقدم خلا متاليا لكثير من المشكلات الاقتصادية القائمة في الشيوعية والراسمالية .

وتحدث عن الجانب التهجيبى من تفسير المحدثين فأوضح مفهوم الخير والشر في جهودهم ، وبين كثيرا من هذه الجهود كان ترجمة من آمال الأمة ، وتصويرا لملتها الطيا التي تتطلع اليها مستوحية مراها .

وقدم بعد ذلك تقديرا عاما للإجراء الاجتماعي في تفسير المحدثين لبيان كيف كانت هذه الجهود محاولة لإحياء المفهوم الاجتماعي للوطن .

وتناول بعد ذلك انجاءا ثانيا في التفسير الحديث هو الانجاء الأدبي وبدأ بتمهيد واضح من العلاقة بين الدين والأعمال ، ثم من العلاقة بين القرآن ومفهوم الانجاء ، فبين ان فيها أصلا طبيعيا المجردة يقتضى الارتفاع بعبايات الانجاء المصطنعي ثم وحده انى المستوى الانساني العام ، وهو الانجاء الذي يأتى آثاره في أعمال المحدثين وقد ضرب لذلك أمثلة مختلفة ، حيث اشار الى القضايا الأدبية الكبرى في التفسير الحديث فتأش مسالة القصص القرآنية وجهود المحدثين في دراستها . ودرس فكرة المصمم القرآني ، وأعمال المحدثين في ذلك وتحدث عن منهج التفسير الموضوعي ، وعرض نماذج منه بالتفصيل .

ثم تناول بعد ذلك التزمة التأثيرية بوصفها قضية أساسية من قضايا التفسير الأدبي المعاصر ، وحلل نماذج من آثار المحدثين فيها ، ثم وقف عند محاولة أصحاب الانجاء الأدبي لربط التفسير بعلم النفس ، وأشار إلى نماذج من هذا الانجاء بالتفصيل الثالث . وبعد ذلك قدم تقويما عاما لهذا الانجاء الأدبي ، وبين كيف حاول أصحاب هذا الانجاء الارتفاع بعبايات الانجاء إلى المصمم الانساني العام . ثم عرض للانجاء الثالث وهو الانجاء العلمى ، وبدأ ببيان العلاقة بين الدين والعلم والفرق بين الحقيقة الدينية والتجربة العلمية وتحدث من القآن والعلم ولم يقم الطاق العلمية على النص المقدس ، لأنها مؤلفة قابلة للتغيير ، وهي تقوم على الشك والدين يقوم على الإيمان ، ثم درس محاولتين علميتين من جهود المحدثين في تفسير أصل الكون وأصل الإنسان وتآش إلى تقويم عام لهذا الانجاء العلمى وبين أن جهود المحدثين من أصحاب الانجاء العلمى تحاول أن تحسم الجانب النفسى من العلم المعاصر - وتفرش على العلم سلطة يوحية ذلك أن تعامل المفسرين للطائى العلمية ربما يخلق في الناس مراما خطيرا بين الدين والعلم .

ثالثاً - أن ابن الأثيري شاعى المذهب ذهبى حياته في بغداد ولم يتم رحلات خارجها . وكانت ثقافته جامعة لجميع علوم العربية الشامية ، ولكنه تخصص بعد ذلك في فن النحو ونسخ فيه .

كان لغزير الأثيري بمانى من موزق الدولة العباسية ووقع أجزاها تحت حكم الأجانب ، ورغم هذا فقد ساهم علماء كل قطر في هذه المألكة الإسلامية في رفع شأن اللغة خاصة والمسلمون الإسلامية عامة .

وقد انفرد ابن الأثيري في التأليف والبحث بمنهج وحيد جديد ، يعتمد على أحياء المادة القديمة ويعرضها في أسلوب وبصر جديدة لم يطرقها مؤلف من قبل ، كما استطاع أن يؤلف من علمين جديدين هما علم الجدل وأصول النحو

وفي أتياب الثاني تكام الباحث من « اللحن » و « تطوره » و « اثره » وسببته في وضع النحر ، وتحدث من تطور ذلك العلم وقسمه الى اطار اربعة هي :

- (١) طور الوضع والتكوين
- (٢) طور التشوؤ والنمو
- (٣) طور النسخ والكتال
- (٤) طور الترجيح

ثم تحدث من كتاب « أسرار العربية » تأليف ابن الأثيري وهو كتاب مطبوع - بامتياز به يمثل الطور الرابع من اطار تشوؤ النحر ، وكلم من طريقته وقيمته بين كتبه النحوية الاخيرة ، وانتهى الى النتائج الآتية :

ثم تنفق الكلمة على السبب الملقى الى وضع النحر ، و « اثاره » الذي ذهب اليه الباحث هو ما ذكره بعض المصنفين ان السبب الموضوع لا يقتصر على حادثة خاصة ، بل يعتبر نتيجة لازمة لحوادث اللحن المتكررة . ويلقب على اللحن ان في نسبة وضع النحر الى علي بن ابي طالب فيه شيء من التعقيد ولكن لا يستبعد ان الامام وقد حاثه بعض مظاهر اللحن اثناء على بعض العلماء أن يتفقوا فانوا يسر الناس عليه في نظهم كما أصبح لهم قننه يسيرهم عليه في حياتهم الاجتماعية ، ويتناول ابر الاسود اللغوى هذا الرأي ، ويرجع تركه الناس الى النطق ببعض الاساليب ، فلما كان التخليل بين احمد وشيعة يسيووه رأيا العلم قد اكتفى بتعاريفه واصطلاحاته ، ولقد وضع ابن الأثيري اليته الهامة في الكلام على تشوؤ النحر - ولزم عدم تخلينا بكل مجابه به فانه يتبعه إتاحة تاريخيا صور لنا مراحل نمو هذا العلم ، وقد لخص ابن الأثيري علم الطبقات عامة ، وطبقات النحاة خاصة - فاخر كتاب في طبقات النحاة قبل ابن الأثيري هو « طبقات النحويين

والنحويين من البصريين والكوفيين » لمحمد بن الحسن الزبيرى سنة ٢٧٩ هـ ، وبعد قرنين من الزمان وضع ابن الأثيري سلسلة ٧٧٧ هـ كتابه « نزعة الالباء » الذي أرخ فيه حتى سنة وفاة استاذ به ابن التيجري سنة ٥٤٢ هـ ، ويعاود ابن الأثيري في كتابه ان يتحرى الدقة ، فهو يستند الرواية الى اصحابها ويتدخل في اثبات صحتها او انكارها والكتاب مشطره بالأسئلة العلمية التي بها خلاف ، وهو ينقل من البصريين والكوفيين على سواء .

وفي الباب الثالث من البحث تكلم من علم القياس ، فقد وجد ان ابن الأثيري يؤلف في أصول النحر على نط أصول الفقه ، وعلم الفقه يعتمد على القياس وقد عرف القياس ، وتعرض لما يحتاج به من الكلام العربي ، ومن يحتاج بهم زمانا ومكانا ، وتكلم من تاريخ القياس ومن المؤمنين به وغير المؤمنين ، ثم اظهر اثر علم أصول الفقه ، في علم أصول النحر ، ثم تحدث من كتاب ابن الأثيري في هذا الباب « لم الادلة في أصول النحر » .

وفي الباب الرابع - تحدث من الخلاف ، وذلك لامتياز ابن الأثيري به عامة وبالفلاف النحوي خاصة ، فقد تتبع مناقشات النحاة المبشرة في كتب النحر وبين كتابا مسالته ليعمها ووضعها في صورة جديدة مشوقة في كتابه الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين . ثم ألف من علم جديد مبتكر هو مسلم الجدل ، ووضع له اصولا وقواعد ليسر عليها المناوون في كتابه « الارباب في جدل الارباب »

وقد تتبع الباحث نشأة علم الخلاف ، وقدم نماذج من المناقشات والقائرات في أطوار تشوؤ النحر ، وعرض أسباب الخلاف بين البصريين والكوفيين ، وتعرض للكتب التي ألقت في الخلاف ، وقسم الى النتائج الآتية :

والباب الخامس - يتحدث فيه من علم أعراب القرآن التكرير المتفق عليه من علم التفسير ، وكلم من كتب التفسير التي ايجبت ايجابا تجويزا ، ولكنه لم يجد متنا خالصة في أعراب القرآن الكريم هذا كتاب ابن خالوية المتوفى سنة ٣٧٠ هـ « أعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم » .

وقد بدأ مناقشة السيد طه عبد الحميد في موضوع بحثه الدكتور عبد القادر القط رئيس قسم اللغة العربية ، وقد سجل إعجابه وتقديره لباحث لاختياره هذا الموضوع الشاق خاصة ، وان ميدان اللغة والنحو ، قل ان يجد ترجيبا من الباحثين .

اما الاستاذ عبد الحميد حسن وكيل كلية دار العلوم سابقا فقد ناشر الباحث في تحقيق بعض التواريخ

دكتور مسعودي علام وهو المشرف على البحث لم يرش من الباحث نتاليه في الأسلوب بما يتفق مع الأسلوب العلمي السليم ، وقد نال السيد طه عبد الحميد على رسالته درجة الدكتوراه في اللغة وأدائها مع مربة الشرف النابتة

تقرأ المعاني من قراء مجلته وأرتيحه لا لائقه من الإقبال والرواج .

للشرق

ديوان الشيخ أمين الجندى

إن منظومات الجندى معروفة في بلدنا منذ سنة ١٨٧٢ م باشر بنشرها لأول مرة الأديب سليم أفندي مدور لم تترك طبعها سنة ١٨٨٢ بزيادات مهمة . وهذه الطبعة الجديدة اكمل واتقن من الطباعات السابقة حتى يتفحصها الأديب الفاضل محمد أفندي كمال بكداش ، وقد استعصر من حصص ومن غيرها عدة نسخ خطية قابل بينها لطيف الديوان وجمع متفرق من نظم هذا الشاعر المطبوع قصائد رثاة ومطالع مستلمحة ، وقدود شجية ، وموسحات الى غير ذلك مما زاد به نقصا وكبر حجما حتى بلغ ٥٠ صفحة .

الجامعة

الإبلياذة

صاهر جدير بالذكر أن العرب لم يهتروا بمؤلفات اليونان الأدبية اهتمامهم بمؤلفاتهم الفلسفية والمنطقية والطبيعية ، مثال ذلك الإبلياذة والأوديسة وعطيه ذيوس ستيونس وغيرها فأنهله الكتب الأدبية البديعة لا تترك لها الا للسبائل اليونانية الشخصية التي تلتها يهتم بها باقي الناس سوى طلائع الإبلياذة ولكن العرب الذين نبغ في لغتهم من مرثنا من الشعراء النضياء في الجامعة وبمدها معمرهم اذا لم يتقدوا بالافرنج في طلب البلبلة في المؤلفات اليونانية .

ويسر محيي الرغوف على تاريخ اليونان وبلاديه أن يعلموا أن الإبلياذة المشهورة نقلت الى اللغة العربية في الشعر المعاصر . يتلو سليل بيت العلم والأدب حضرة ستيونس الجندى الشبان صاحب دائرة المعارف . وقد وضع لها حضرة مقدمة في غاية الاحمية في الشعر وتاريخه منذ العرب وفسر متن الإبلياذة بشروح مفيدة تدل على مبلغ التصب الذي عناه في وضع هذا الكتاب الجليل .

الا أننا كنا نود لو نقل حضرة الإبلياذة نثرا لا شعرا وبذلك كان كفى نفسه مناد كبيرا لإبرهله الا من عانى الترجمة الدقيقة المراد بها التزام الأصل ، فان صعوبة هذه الترجمة انصاعا صعوبة التأليف في الحقيقة ، خصوصا متى كان المقصود إبراز المسادة المترجمة بمتانة وجمال كمتانة الأصل وجماله . وبدون ذلك يلعب التصب سدى .

والإبلياذة المذكورة عبارة من قصيدة طويلة في حرب طروادة المشهورة ، وهي منسوبة الى هوميروس الشاعر شعراء اليونان ، الا أن كثيرين من المحققين يقولون انها لصيدة شمسرهه وان هوميروس لم يوجد في العالم .

قال المسيو ديشان الناقد المجيد في جريدة الطان أن الإبلياذة والأوديسة لشعرة أدبية يثنى انهما لغز واحد ، وانهما جمعتا وتسميتا الى هوميروس والله اعلم .

وقد عرف حضرة في الاستفصال بعد عدة مستنوات فاستحق الشان المعاصر على صيريه وفلسفته ، ولذا كان شعراء العصر الجيدون لا يجلسون في شعر هوميروس العربي ما ألفوه من

منظومات أكابر شعراء العرب فكفى انهم يجلسون في مقعدة الإبلياذة وضروحا من الفوائد مالا يجدونه في كتاب آخر .

ديوان التعاويذ

اعتنى المسالم الفاضل المستر دس - مريچيوت آحه الاساندة في مقبرة « أكسford » الجامع بطبع ديوان إبيلفتح محمد بن عبد الله بن عبد الله المعروف بسيف التعاويذ فجاء في نحو خمسمائة صفحة مطبوعة بالشكل الكامل . ويظهر ان الفلسفة الحديثة والعلم الحديث قد كسر جنحي الفلسفة القديمة والعلم القديم حتى قلما يوجد اليوم بين علماء الغرب من يعنى بمؤلفات ابن رشد وابن سينا وابن زهر والكندي والغرابي والغزالي اعتناء حمزه ناثر هذا الكتاب يشعر من الطبقة الشابة كشر التعاويذ وينتق على طبعه بهذا الإقنان ماكانت أورثك الطامل أولو به ، على انه الا انضمت الاحمية من تلك المؤلفات الجلية بالنسبة الى علماء الغرب فهي لازال في اسي درجات الاحمية عندنا لانها انما وصفت لنا ونحن وارثها .

ديوان الرافعي

« الجزء الثاني »

كل من يقرأ شعر الرافعي يدعته ما يجده من البلاغة في شعر هذا الشاعر الجديد الذي ظهر في سماء الادب العربي على حين قيام طيور الكواكب في السماء وهو لا يتجاوز الثالثة والعشرين من عمره ، ولقد امتد بعضهم الغلو في تقريب المؤلفين والمترجمين ارضاء لهم أو ترفلا اليهم . أما الجامعة فانها رأت منذ وقت من شعر هذا الشاعر أن تقوم بما يجب على المتقربين من المتأخرين على طريقتهم من يجب تشييطه ليستر في عمله ، ولذلك كانت أول من وضع الاطلاع خاصة الى الرافعي وفسره ، وقد وقفت على ما في « الآلام » الأولى من ديوانه الجسود الثاني فاجبتنا أتحاف القراء ببعض مقتطفات منه ، فقبها خير تقريب لشاعرية الشاعر .

قال في باب « الفن والفكر »

لها كوخ الفخير غلوت دنيا وكل الأرض للفقراد دار على تلك التصور أرى دغانا اخف عليك منه ذا الفيسار وفيك سسلا من كل هم وفيها من هوم الدهر نار عليك الشمس تاج لم يشله سوائه ومن حلى الظل السوار وما يثنى كبر الهمم وان كبروا صغار ليا كوخ الفخير الا سسلنا فانت لبهجة الدنيا وتار وما تلك التصور سوى ذنوب وانت لها من الدهر اعتدار

كتب الجامعة

اعلن فرح انتطون عن الكتب التي اصدرها عام ١٩٠٤ م للاحق لاعداد الجامعة وهي :

تاريخ المسيح - اورشليم الجديدة - سياحة في أرض لبنان - الدين والعلم والمال - وامسدر مع جوه شهر يناير ١٩٠٤ م ملحقا هو كتاب « تاريخ بسوع »

الوفاء والظلال

هي رواية للفيلسوف تروستري اسمها في الاصل « لعن كيش » وقد ترجمت مرة في البرازيل وترجمها مرة أخرى في مصر حضرة سليم أفندي الجين .